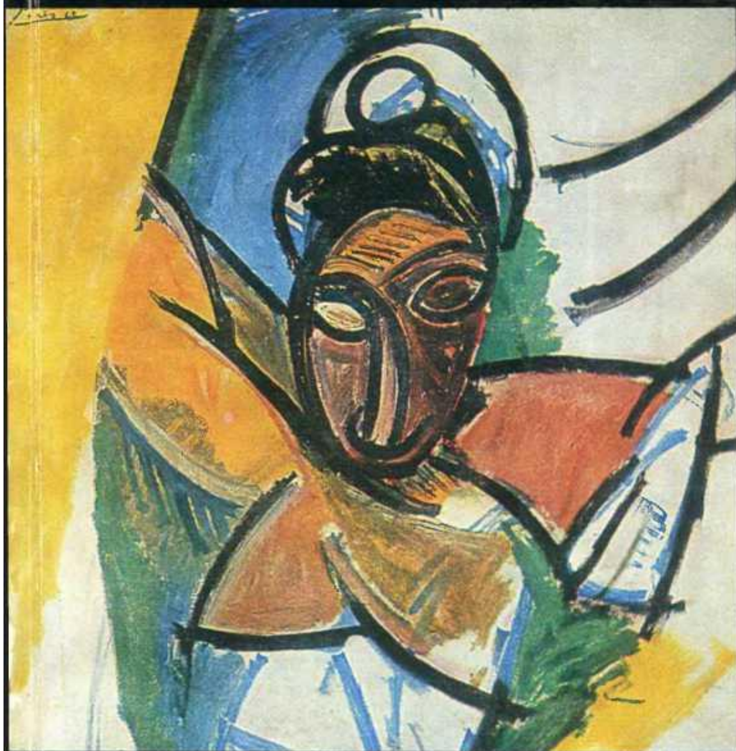
Jean Cassou

panorama artelor plastice contemporane



Editura Meridiane

Jean Cassou

panorama artelor plastice contemporane

Volumul I

Traducere de
RADU VARIA

Prefaţă de TITUS
MOCANU

EDITURA MERIDIANE
Bucureşti, 1971

Pe copertă: PABLO PICASSO, Schiţă pentru
Domnişoarele din Avignon
1906-1907 Colecţie particulară, Milano

PREFAŢĂ

A pariţia în traducere românească a lucrării lui Jean Cassou, *Panorama artelor plastice contemporane* va fi primită, fără îndoială, bine de cititori. Cartea serveşte, în mod lăudabil, unor nevoi reale de cunoaştere exactă a fenomenului plastic modern. în mod deosebit, ea aruncă o lumină limpede asupra mişcării artistice din prima parte a existenţei artei moderne şi, în acest sens, lucrarea poate constitui un excelent îndreptar. Observaţia devine cu atît mai semnificativă cu cît ceea ce noi numim prima perioadă de existenţă a artei de factură modernă cuprinde cea mai mare parte a timpului, în care fenomenul plastic cu elanuri înnoitoare în raport cu formele la care ajunsese arta tradiţională, către sfîrşitul secolului al XlX-Iea, s-a manifestat.
Este vorba, aşadar, de o epocă cu totul caracteristică, atît pentru arta europeană, cît şi pentru cea americană – epocă ce se desfăşoară, în lucrarea lui Jean Cassou, între sfîrşitul secolului al XlX-lea şi anul 1960.
Evident, cea de-a doua perioadă a dezvoltării artei moderne – etapă pe care o putem numi, în mod riguros exact, ca fiind contemporană – este cu mult mai scurtă. Ea îşi are începutul pe la mijlocul secolului şi se extinde pînă în zilele noastre, în lucrarea lui Cassou nu se analizează, de fapt, temeiurile acestei vîrste secunde a artei moderne. Pe tot parcursul expunerii autorul se apleacă atent către înţelegerea fundamentelor primei perioade. Examinînd însă problema în acest fel, gîndi- torul francez elimină, prin definiţie, anumite sensuri adînci şi neaşteptate ce prevestesc arta zilelor noastre – înţelesuri care pot fi ghicite în multe dintre manifestările estetice de la începutul secolului, în ciuda caracterului lor ermetic şi imanent unui anumit tip de experienţă artistică – pentru a accentua, în primul rînd, aspectele ce păreau mult mai clare şi mai consacrate în jurul anilor cincizeci. Se întîmplă însă ca tocmai asemenea înţelesuri care, pe la mijlocul secolului, puteau fi socotite ca avînd temeiuri mai puţin importante, să capete dimensiuni noi şi cu totul revelatorii în perspectiva artei lumii contemporane. Acesta este cazul, de pildă, al neoplasticismului, pe care autorul îl tratează în cadrul capitolului al XXIX-lea al lucrării. După ce modalitatea iniţială de a privi arta, a lui Mondrian, este dezvăluită ca avînd o structură analogică cu aceea specifică dadaiştilor de felul lui Marcel Duchamp şi Picabia, se arată că proiectul estetic este sistematic şi serios la marele pictor olandez, în vreme ce, în spiritualitatea dadaistă, neantizarea artei constituie un obiectiv central şi un joc al unei sensibilităţi saturate parcă ae prea multă rigoare

constructivă. În acest sens intențiile lui Mondrian – ca şi ale lui Van Doesburg de altfel – de a purifica obiectul plastic prin folosirea severă a celor trei culori primare, dar aceasta în strînsă legătură cu tendința de a face apel, ca într-o rețea spațială, la echilibrul strict al orizontalei cu verticala, reprezintă atributele specifice ale viziunii neoplastice. Numai că o asemenea viziune – căreia i se recunoaşte în fond meritul de a fi exercitat o influență asupra artei contemporane – este considerată de Cassou ca o experiență oarecum singulară; o experiență ce nu s-a putut generaliza sub forma unei doctrine cuprinzătoare.

Situația este însă cu totul alta. Dacă pe la mijlocul secolului se putea susține o atare idee, astăzi constatăm că tocmai rigoarea constructivă a neoplasticismului – care numai aparent neagă pictura, pentru a abilita conceptul tabloului-obiect – simbolizează unul dintre drumurile principale ale artei contemporane. Chestiunea se pune în mod asemănător în cazul constructivismului ca şi în acela al primelor manifestări de artă cinetică. Acestea din urmă nu-şi găsesc un loc bine definit în ampla lucrare a lui Cassou, după cum nu-şi află locul cuvenit primele încercări de elaborare a artei optice şi seriale de natura aceleia promovate de Vasarely. Este adevărat că în ultimul capitol al lucrării, intitulat *Arta abstractă*, sînt înserate o seamă de tendințe artistice demne de reținut. Acestea însă sînt extrem de diferite şi înglobarea lor sub un titlu generic şi discutabil nu poate rezista unui examen critic ceva mai profund. De altfel, autorul precizează, cu probitate, că prin denumirea de artă abstractă subînțelege, potrivit unei accepții ce fusese curentă cu un deceniu în urmă, totalitatea experiențelor estetice de « ultimă oră ». O asemenea lipsă a lucrării este sesizată de autor la zece ani după apariția ei şi anume în însuşi prologul la ediția românească de față. Cu acest prilej, Jean Cassou pune în evidență, de pildă, apariția artei-pop, fără a accepta însă o legătură deosebit de strînsă între aceasta şi virulența fenomenului dadaist. Energia elementară proprie gîndirii estetice din lumea americană nu-i apare autorului ca reprezentînd o continuare reală şi firească a formelor dramatice şi istorice sub care s-a înfățişat dadaismul.

Manifestările ținînd de o nouă ordine naturalistă a artei, spiritualitatea americană de astăzi, devin, pentru Cassou, nişte semne ale ruperii de lume şi nu atributele unei afirmări istorice pro- priu-zise. În schimb, autorul remarcă, pe bună dreptate, că, în vreme ce formele naturaliste ale artei contemporane tind să se transforme în aspirații spre nediferențiere şi în mărturii ale gestului ce vrea să se elibereze parcă de specificitatea operei artistice, cinetismul rămîne pe temeliile trăirii estetice, întrucît el aspiră, în condiții tehnice schimbate, la contemplare, visare şi la delectare.

În ciuda multiplelor precizări făcute în cuprinsul *Prologului*, panorama artei moderne nu mai poate îmbrățişa totuşi, într-o viziune unitară, fenomenul contemporan. De aceea lucrarea lui Jean Cassou, remarcabilă prin dimensiunile ei, rămîne, chiar şi după adăugarea *Prologului*, un studiu al perioadei « clasice » a artei moderne.

Cît priveşte metoda de abordare a acestei epoci, se poate spune că, în esență, ea este istorică. Adoptînd o poziție teoretică în principiu istorică, autorul nu uită să apeleze adeseori şi la unele analize de natură sistematică. Constatăm acest lucru în momentele cruciale ale expunerii şi anume atunci cînd autorul stabileşte, în discurs, legături

subadiacente între diferitele curente şi stiluri. Vorticismul reprezintă, în acest sens, o replică engleză la violenţa expresivă ce este specifică unor forme ale cubismului, expresionismului, suprematismului de tip Malevici şi, mai ales, futurismului. La rîndul lor, spiritualitatea dadaistă şi cea suprarealistă sînt pregătite de elanul vizionar, ce descinde parcă din gîndirea lui Nietzsche, al futurismului. Acesta din urmă descinde, într-un anumit înţeles, din lărgirea « naturalismului impresionist», după ce sensibilitatea estetică a depăşit însă sentimentul simplu şi direct al naturii. Urmărind calea evoluţiei sistemului de civilizaţie europeană, futurismul va abilita ideea plasării noi a artistului-om în societate, în timp ce exponenţii şcolii *Bauhaus* vor pleda pentru trăirea, de o reculeasă seninătate pozitivă, a aceluiaşi fenomen de civilizaţie industrială.
Pentru Jean Cassou, anii 1900 constituie o epocă de tranziţie în istoria modernă a artei. Această precizare este făcută încă la începutul lucrării. Revoluţiile estetice îndeplinite de Cezanne, Gauguin şi Van Gogh îi par hotărîtoare autorului *Panoramei* pentru evoluţia de mai tîrziu a artei. Asemenea lui Cezanne, Gauguin se desprinde, în mod clar, de impresionism, pentru ca, depăşind senzualitatea acestuia, să cultive un impuls liric pur şi un stil nou al tratării culorilor plate şi contradictorii. La fel de lirică, desi întemeiată pe instinct, opera lui Van Gogh joacă un rol similar în ce priveşte necesitatea trecerii peste limitele doctrinare impuse de impresionism. Este interesant faptul că, ţinînd seama de spiritul epocii, chiar şi neoimpre- sionismul lui Seurat constituie o astfel de depăşire. în concepţia acestuia, senzualismul este negat, pentru a se lăsa astfel loc liber desfăşurării procesului de ordonare geometrică, de sistematizare şi de afirmare a unei noi mentalităţi neoimpre- sioniste, de structură « ştiinţifică ».
în alt mod se înfăţişează noul spirit al epocii în creaţiile lui Vuillard sau în acelea ale lui Bonnard. Se poate ghici în operele acestora un suflu proaspăt şi o chemare a faptelor primordiale şi a rigorii exprimate în forme virginale şi surprinzătoare. Magia vieţii cotidiene şi grija pentru amănunt din lucrările lui Vuillard implică, în viziunea lui Bonnard, ca un fel de replică, trăirea efectivă a lumii şi a elementelor naturii. Aceeaşi lume exterioară este prezentă în creaţia, în care temperamentul artistului pare să fie anulat, a lui Utrillo. Iar semnele de împletire a pateticului şi chiar a piosului, cu reacţiile furibunde în faţa existenţei, apar limpede în concepţia estetică a lui Rouault. Şi astfel, în cultura franceză, fauvismul, care este mai mult un moment decît o şcoală propriu-zisă, aşa cum semnalează cu mult temei Jean Cassou, se manifestă pe acest teren. Doctrina coloristică a lui Gauguin, ardoarea expresivă a lui Van Gogh, reacţiile cînd pioase, cînd furibunde şi burleşti ale operei lui Rouault alcătuiesc un nou climat ce permite afirmarea, cu precădere, a unor modalităţi estetice puternic expresive de tratare artistică a obiectului plastic.
Rouault, care este legat de grupul lui Matisse, Marquet, Ca- moin, Puy, Manguin, Dufy, Braque, Derain, Vlaminck şi Van Dongen – grup ce expune în 1905, sub privirile atente ale criticului Vauxcelles – nu poate fi considerat unicul reprezentant de frunte al noii direcţii estetice. De o importanţă covîr- şitoare este, în acest sens, opera lui Matisse. Metoda acestuia este deosebit de interesantă. Jean Cassou o analizează cu multă supleţe, ajungînd la concluzii semnificative. Bizuindu-se pe forţa echivalentă a metaforei si a hiperbolei, Matisse reduce, de fapt, lumea obiectelor, transformînd-o într-un sistem

analogic de sisteme plastice. Adoptînd calea analizei mentale, el înfrînge legea fundamentală a impresionismului. Lucrările nu se mai «imbăiază » în aer sau în azurul senzual al viziunii impresioniste şi privirea atentă a artistului desface faptele lumii în părţi componente, pentru a sesiza efectiv structura obiectului. Apoi, în mod invers, sensibilitatea estetică şi inteligenţa refac drumul, pentru a se compune elementele, ce au fost disociate în prealabil, într-o amplă sinteză.
în raport cu orientarea intelectuală a lui Matisse, ţesătura mitologică a operei lui Chagall se situează, într-un anumit fel, la polul opus al expresiei plastice. Pentru aceasta din urmă, plăsmuirea artistică reprezintă un proces de acută intuire a marilor acte de epifanie misterioasă a lumii reale. Fabulele sale devin proiecte pure ale sensibilităţii şi nu apar, sub nici o formă, în calitate de rod al unor metode ordonatoare, întregul domeniu al artei se transformă însă, în mod cu totul limpede, într-o regiune a problemelor şi a interogaţiilor strict mentale pentru cubism. Trebuie să facem precizarea că în special analiza cubismului este remarcabilă în lucrarea lui Jean Cassou. Autorul porneşte, în abordarea acestui stil de exprimare estetică, de la punerea în evidenţă a structurii de bază ce-l defineşte. Privit ca o metodă conceptualistă, cubismul, care este alimentat, într-un anumit fel, din doctrina lui Ingres, tinde către o exprimare simultană atît a vizibilului perceput, cît şi a părţilor nevăzute ale obiectelor, părţi ce sînt însă, în prealabil, cunoscute pe plan mental. Astfel, faţa şi profilul obiectului, ce urmează a fi tratat plastic, apar concomitent în compunerea artistică şi, ca atare, ele sînt date împreună în sistemul percepţiei vizuale, ceea ce duce la un fel de joc ironic cu suprafeţele şi la o senzaţie stăruitoare de farsă. Năzuind către o analiză sistematică şi aproape discursivă a volumelor ce pot fi transpuse în plan – şi aceasta oricît de absurdă ar deveni înfăţişarea sinoptică a unor suprafeţe opuse sub raport spaţial, atunci cînd ele sînt, pur şi simplu, aşezate unele alături de celelalte într-un cadru de bidimensio- nalitate – cubismul a reprezentat, la începuturile sale, spre deosebire de curentele coloriste, un stil aparte de cultivare a desenului pur şi a perspectivei verticale.
Asemenea lui Picasso, în perioada în care el este influenţat de Ingres, mulţi artişti reprezentanţi ai cubismului merg în această direcţie. Ei sînt anticolorişti şi nutresc predilecţii pentru metodele conceptuale şi preferinţe pentru desen. Dimpotrivă, opţiunea în favoarea culorii implică în acea epocă o adeziune clară la metodele senzuale şi la mentalitatea impresionistă.
Şi totuşi, ulterior, artişti ce rămîn credincioşi în esenţă tehnicii cubiste – aşa cum sînt Delaunay, Villon, La Fresnaye şi chiar Léger – încep să cultive din nou virtuţile reale ale culorii. Ceva mai mult, în concepţia orfică a lui Delaunay, cubismul se transformă într-un experiment straniu al lirismului total – un lirism ce se refuză ascetismului pur al formei şi monotoniei cromatice.
În sfîrşit, ultima formă a cubismului pare să se definească în concepţia lui Cassou prin faptul că artiştii cuceresc acum aerul. Experienţa lui La Fresnaye este concludentă în această privinţă. Aerul în care plutesc forme şi lucruri, aerul ce îneacă totul în medii fluide de lumină, constituia reperul absolut al artei impresioniste. Prin reevaluarea calităţilor lui, cubismul capătă, de această dată, o nouă dimensiune lirică. În linii generale, întregul curent plastic amintit se dovedeşte a fi, pînă la urmă, extins între două extreme: un stil mental şi geometric

şi unul emancipat de subiect şi apt de a ajunge la un gen cu totul aparte de formalism.
Odată îndeplinită cercetarea teoretică a filozofiei şi a metodei cubiste, autorul îşi extinde observaţiile asupra unor personalităţi distincte şi reprezentative pentru curentul amintit. Este vorba aici de artişti, ca: Survage, Gleizes, Lhote, Gris, Marcoussis şi Delaunay. La rîndul lor Braque, Léger, Picasso, La Fresnaye şi Villon sînt evident prezentaţi în capitole separate. În cadrul familiei de sculptori cubişti Jean Cassou îi enumeră pe Gonzales, Duchamp, Villon, Laurens, Brâncuşi, Lipchitz şi Zadkine.
în cadrul unei alte direcţii artistice franceze intitulate de autor *Curentul realist*, sînt înregistrate creaţiile lui Marquet, Vlaminck, Derain şi Dunoyer de Segonzac. Intră aici în discuţie consecinţele şi transformările unor manifestări artistice de origine fauvistă. Astfel, ardoarea naturii îl conduce pe Marquet către un nou realism, iar pe Derain îl duce către o viziune aproape clasică a construcţiei estetice. Descinzînd, de asemenea, din fauvism, un alt drum, orientat, în esenţă, tot către domeniul realului, dar străbătut de un alt gust stilistic al culorii şi caracterizat de o altă preferinţă pentru tratarea plenară a desenului, ia arta lui Dufy.
S-ar putea spune că această primă parte a lucrării, pe care autorul n-o denumeşte astfel, reprezintă o analiză a începuturilor şi a procesului de dezvoltare progresivă a artei moderne în Franţa.
De aceea, în urma unei prezentări inspirate şi clare a arhitecturii moderne şi a artei spectacolului, autorul trece la cercetarea aceleiaşi mişcări plastice moderne în restul Europei şi, în special, în Germania. De asemenea, el întreprinde un examen mult prea fugar al situaţiei artistice din Statele Unite.
începutul îl face, în mod explicabil, cu expresionismul. Fără să-i acorde importanţa primordială pe care i-o conferă Read acestui stil fundamental de artă, Jean Cassou pătrunde totuşi cu rigoare şi cu un excelent simţ al nuanţelor în substanţa creaţiei expresioniste ca atare. Desigur, ar fi fost aici necesară, probabil, o privire mai atentă a doctrinei lui Worringer şi o aprofundare a conceptului de tensiune expresivă. În ultimă instanţă, expresionismul reprezintă o manifestare puternică a subiectivităţii şi o expunere a tumultului ei interior. Aceasta înseamnă şi stare de contradicţie lăuntrică şi îngroşare a dimensiunilor expresiei şi dramă existenţială sau stare profundă de teamă spirituală şi cult al penumbrei în detrimentul zonelor pure şi luminoase ale lumii exterioare. Este clar faptul că nu toţi artiştii expresionişti îndeplinesc simultan toate aceste cerinţe specifice ale conceptului stilistic amintit. Dar ideea de tensiune interioară puternică este proprie ansamblului creaţiei expresioniste. De aceea artişti foarte deosebiţi între ei sub raportul modalităţii de exprimare stilistică formală – artişti ce au făcut parte fie din mişcarea denumită *Die Brficlţe,* fie din familia spirituală cunoscută sub ciudatul nume *Der Blaue Reiter* – au în comun această trăsătură a sensibilităţii estetice de natură expresivă. Astfel, naturismul pur şi iluminat al lui Marc se asociază cu sentimentul tulburător al fiinţei umane care este stăpînită de o stare de trăire prea densă a contrastelor lumii. Optica lui Kokoscbka este guvernată de un fel de frenezie ultimă în faţa

spectacolului faptelor realității. Starea de tumult lăuntric se împleteşte, în concepția lui Dix şi Grosz, cu sentimentul tragismului funciar al ființei, care nu poate răspunde la interogațiile ce-i stau în față; iar lumea plastică a lui Kandinsky devine o zonă a organicului şi, implicit, a abstracțiilor – aşadar o regiune care, prin însăşi contradicția ce rezultă din punerea față în față a acestor două planuri distincte de existență, pare să nu se mai cristalizeze definitiv niciodată.
Spre deosebire de expresionism, spiritul şcolii *Bauhaus* este considerat în mod legitim de Jean Cassou – aşa cum am văzut – ca fiind disponibil la pozitivitate senină şi apt de a ealiza eficace şi constructiv sarcini estetice ce sînt puse de o civilizație industrială. Independent însă de această fină nuanțare a poziției şcolii *Bauhaus*, în lucrare nu sînt relevate toate aspectele deosebit de importante ce caracterizează această uimitoare mişcare artistică din prima jumătate a secolului nostru. Aproape toate experimentele estetice ale epocii actuale au fost prefigurate la *Bauhaus*. Din această cauză se poate spune că o examinare atentă şi riguroasă a diverselor proiecte formulate în cadrul acestui curent de gîndire estetică clarifică cea mai mare parte a problemelor artei occidentale din zilele noastre.

Fără îndoială, creația marelui artist contemporan care este Klee şi aspirația lui stăruitoare către invocarea şi către inventarierea unei lumi de forme ilimitate, austere şi uimitoare în puritatea lor desăvîrşită sînt puse în lumină de autor cu o deosebită finețe. Acelaşi lucru se poate afirma şi despre felul cum e considerată opera lui Kandinsky. Ceva totuşi scapă. Şi mai cu eeamă scapă o serie de trăsături esențiale şi semnificativ definitorii pentru creația de avangardă rusă de la începutul secolului. în general se pare că astăzi noi sîntem obligați de a acorda o atenție mult mai mare decît am fost obişnuiți ideilor şi operelor lui Gabo, Pevsner, Malevici, Arhi- penko, Lissitzky, Rodcenko, Larionov şi Tatlin. Subzistă în arta acestora o forță impresionantă de creație înnoitoare şi revoluționară şi peste o asemenea forță nu se poate trece cu uşurință.

Judecata este valabilă şi în cazul lui Mondrian sau Van Doesburg, în acela al lui Albers, Glarner şi Bill, precum şi în situația lui Calder, Lippold şi Newman.

Plină de subtilitate este prezentarea pe care Jean Cassou o face futurismului. De la doctrina lui Marinetti, care aduce elogiul său exaltării şi tinereții şi pînă la operele plastice ale lui Boccioni, Balla şi Severini, mişcarea futuristă se dezvăluie în ipostaza ei de act practic. Este vorba de un act ce deschide, prin implicațiile sale mecanice, ironice şi uneori absurde, calea spre dadaism şi suprarealism. Această cale trece desigur prin «pictura metafizică» a lui Chirico. Stăruie, fără doar şi poate, o dimensiune fantastică de mare autenticitate în arta acestuia. 0 asemenea dimensiune caracterizează din plin şi creațiile «suprarealiste. Dacă în lucrările de factură dadaistă, o notă ironică străbate în forma constructivă, în plan secund şi mai adînc pulsează o stare de

tensiune frenetică ce seamănă, în mare măsură, cu unele manifestări ale expresionismului. Şi totuşi, elementele burleşti, puternic accentuate în operele dadaiste, lipsesc în sensibilitatea de tip expresionist. După cum, în operele dadaiste nu regăsim în mod desluşit structura de gen fantastic a relației dintre real şi imaginar – sau raportul dintre orizontul faptelor reale şi orizontul visului – aşa cum vom descoperi în cazul lucrărilor futuriste şi, mai tîr- ziu, în acelea de stil suprarealist. O anumită modalitate de tip fantastic defineşte, în acest sens, operele suprarealiste ale lui Ernst, Dali sau Miro.

în ultima parte a lucrării sale, Jean Cassou tratează pictura naivă, expresionismul francez, tradiția realistă şi sculptura nouă. Autorul se ocupă de asemenea (iar aceasta înaintea capitolului final care priveşte « arta abstractă ») de naşterea meseriilor şi, în special, a tapiseriei. în acest fel, panorama se încheie. Este vorba de o carte de proporții ample ale cărei merite de VII necontestat sînt cu totul remarcabile. Cu deosebire trebuie
să reținem însă excelentele note biografice şi extrasele documentare de la sfîrşitul capitolelor principale. Această parte documentară este atît de valoroasă, încît ea singură justifică apariția unei asemenea cărți în traducere românească. De unde tragem concluzia că lucrarea de față este demnă de toată atenția şi de stima noastră. Ea se dovedeşte a fi o carte elaborată de un om cu o distinsă ținută intelectuală – un cercetător care ne-a oferit un instrument teoretic de preț.

TITUS MOCANU

PROLOG LA EDIŢIA ROMÂNEASCĂ

a zece ani de la publicarea acestei *Panorame,* am plăcerea de a vedea apărînd o traducere românească, datorată unui spirit eminent, excelent cunoscător şi critic al rosturilor artei moderne. Şi aceasta, pentru cititorii unui popor la care talentul există din belşug, şi care a fost întotdeauna la curent cu ceea ce a produs cultura altor ţări, a Franţei îndeosebi. România, de altfel, a dat vieţii spirituale franceze mereu, cu generozitate, artişti, poeţi, savanţi de primă mărime.

Pentru această ediţie, aşadar, mi s-a cerut un text care să arate ce anume s-a întîmplat în artele plastice în decursul ultimilor zece ani. Adică, o continuare la o panoramă. Apropierea acestor două

L

cuvinte mă pune în încurcătură. Deoarece, aşa cum am arătat în introducerea numitei lucrări, ea constituie într-adevăr o panoramă, sau, altfel spus, o privire asupra unui fenomen în ansamblul său. Acest fenomen îşi are originile în ultima treime a secolului al XlX-lea: în 1960, el putea fi considerat mai puţin o succesiune liniară de evenimente, cît o maşinărie de realităţi, articulîndu-se unele cu altele, interfe- rîndu-se, ajungînd să aibă efecte vizibile, răspunzînd unor realităţi anterioare, angajînd virtualităţi uşor de discernut şi putînd, în sfîrşit, să fie clasate şi apreciate.

Examinînd astfel lucrurile, înţelegem că e dificil să adăugăm un capitol în care producţia artistică a unei perioade atît de scurte cum e un deceniu să fie prezentată cu totul altfel, ca o simplă constatare, simplă povestire a faptelor aparent imprevizibile, arbitrare, greu de legat cu orice altceva, greu de judecat. Istoria trecutului – oricît de apropiat ar fi, oricît de fremătînd de lucruri familiare nouă, aproape prezente încă – o putem înţelege în spiritul ei, putem să degajăm din ea o filozofie. Nu acelaşi lucru se întîmplă cu istoria în curs, absolut prezentă, strict prezentă, actualitatea.

Nu m-am hotărît, deci, să adaug un capitol, unul complementar, la panorama mea: ar fi fost un apendice, un element disparat. Dar pot, într-un prolog, încercînd să rămîn la priviri de ansamblu şi, în consecinţă, la formula unei panorame, să propun cititorilor mei români cîteva sugestii asupra faptelor ce s-au produs în aceşti zece ani, înţelegînd prin aceasta intenţiile mai mult sau mai puţin declarate, orientările, semnificaţiile acestor fapte. în rest, se poate remarca în panorama însăşi că, atunci cînd m-am apropiat de lucrurile cele mai recente şi cînd am ajuns la capitolul artei abstracte, textul meu se sufoca, aveam mai puţină siguranţă decît înainte în aprecierea artiştilor şi operelor, lăsînd viitorului şansele de a expune mai pe larg şi mai limpede raţionamente care pentru moment – un moment de ordin jurnalistic mai degrabă decît ştiinţific şi filozofic – încă nu-şi dezvăluiau toate caracteristicile şi toate consecinţele.

Se impune o primă remarcă, şi anume că mutaţia presimţită în ultimele pagini ale panoramei mele se afirmă ca fiind radicală. Noţiunea însăşi a artei este pusă în cauză. Desigur, caracterul figurativ al întregii arte occidentale, tot ceea ce a servit acestei arte pentru ca, trecînd prin variaţiile ei de la secol la secol, de la civilizaţie la civilizaţie, să marcheze o voinţă de reprezentare, şi o constantă jegătură – fie ea interpretativă, critică, evazivă, negativă – cu realitatea sensibilă, toate acestea sînt disputate. O dată cu procedeele, cu mijloacele exerciţiului artistic sînt abolite însă şi noţiunile pe care le legăm de aceste mijloace, linia, culoarea, materia şi care serveau judecăţii noastre drept criteriu. Continuăm să considerăm însă şi să calificăm aceste mijloace aşa cum făceam atunci cînd contribuiau la un ansamblu organic, a cărui percepere suscită în noi aprecierea şi visarea. Şi numai din obişnuinţă ne mai străduim încă să le găsim un interes, care nu poate fi decît simulat şi verbal, aceloraşi mijloace, lipsite de aci înainte de virtute şi de funcţiune, izolate, nu prin analizele noastre ci prin propria lor natură, prin rezultatul final, de asemenea inert şi mut. Şi iată-ne constrînşi să revizuim referirea noastră la lucruri în aparenţă asemănătoare «operelor de artă» şi care nu înseamnă nimic în afara spectralei lor existenţe. Fără îndoială că sub acest aspect ni se înfăţişează ultimele producţii ale şcolii americane. Ceea ce, în general şi în mare, se afirmă în ele este o voinţă deschisă de a anula orice relaţie cu orice, fie cu ceva ideal sau ideatic, teoretic, fictiv... Spiritul se concentrează brutal asupra unei evidenţe şi se restrînge la ea. Diverse aventuri lăsaseră să se înţeleagă această ciudată pozitivitate, în special aventura pop-artei. Maniaci înrăiţi cum sîntem ai prejudecăţilor, codurilor, tradiţiilor, ai canoanelor glorioaselor noastre arte seculare, am căutat pentru a ne explica pop-art-ul raţiuni, modele, referinţe în arsenalul nostru european şi am strigat: *DadaI* Dar pop-art-ul nu e nicidecum **o** întoarcere la vreo experienţă intrată în istorie, în istoria noastră. Nici una din componentele sociale, politice, morale, critice, filozofice, psihanalitice, pasionale, revoluţionare ale dadaismului nu apare într-o mişcare esenţialmente proprie conştiinţei americane, prezentului, impulsurilor, destinului ei şi care, în consecinţă, îi este intrinsecă: trebuie să-l considerăm, ca şi pe cea mai mare parte a manifestărilor şcolii americane, în sine şi în relaţie cu sine. Şi cînd, în legătură cu vreuna dintre aceste manifestări, vorbim de «mişcare», reintrăm, desigur, iarăşi în făgaşurile noastre ruginite, deoarece e vorba de realităţi care nu sînt nici *spre* şi nici *pentru*.

Şi totuşi, în utilizarea de către pop-art a obiectelor împrumutate din cea mai zgomotoasă, ridicolă şi hidoasă viaţă socială americană, din *gadgets*-urile, din publicitatea, din sexualitatea ei, unii se vor

încăpăţîna să găsească analogii cu virulenţa subversivă a dadaismului. Asamblajul caraghios de mărfuri curente, de materii naturale, de deşeuri, de văcsuieli şi obscenităţi din care se compun, de obicei, lucrările pop-art, fără a mai socoti tot felul de accidente, piane sparte, automobile strivite, care, pe urmele ei sau în concurenţă cu ea s-au răspîndit pe toate continentele, pot să ne dea impresia unei veleităţi de umor agresiv şi profanator şi, astfel, să evoce dadaismul. Or, condiţiile istorice, contextele sociologice sînt complet diferite, şi orice apropiere nu poate apărea decît superficială. Dadaismul, într-adevăr, era agresiv, dadaismul era profanator, dadaismul era o revoltă, şi încă profundă. Ea viza, într-adevăr, temeliile înseşi ale regimului uman, care pe atunci se identifica cu enorma stupiditate a unui cataclism mecanizat: războiul din 1914. Nimic asemănător în pop-art, care apare ca o modă. 0 modă urmînd altor mode şi precedînd altele. Deci un fenomen comod situat în timp şi pe care-l putem bănui a nu fi nicidecum anti-arta care a fost dadaismul, ci o artă ca celelalte. Pe scurt, rămînem cu el în seria stilurilor, adică a diverselor feluri de a concepe şi de a practica arta, precizăm: arta. Cu acest titlu, susţinut de marile averi americane şi de puterea publică americană, oficial prezentat în competiţiile internaţionale, amuzînd un public condiţionat de revistele ilustrate şi de alte *mass media* şi, în sfîrşit, exerci- tîndu-şi influenţa în diverse capitale, Paris* Londra, Tokio, sau întărindu-se prin căutări locale convergente, a intrat din plin pe piaţă şi în colecţii.

Acestea par să contrazică oarecum caracterul de ruptură care ne izbise puternic în ultimele producţii ale şcolii americane. Dar să le considerăm, cu pop-art cu tot, în ansamblul lor. S-ar părea că nu pot fi asemuite cu mişcările noastre – aici termenul acesta îşi capătă întreg înţelesul –, cu revoluţiile noastre, care s-au produs în istorie, alcătuiesc istoria noastră, istoria timpurilor noastre moderne. Printre aceste revoluţii trebuie să aşezăm dadaismul, atît de adevărat, de dramatic istoric. Şcoala americană, sub diversele ei aspecte, nu constituie o revoluţie de acest fel, ci o schimbare esenţială. 0 schimbare extra-istorică şi rupînd cu întreaga lume. De aceea ea nu se prevalează de vreo ideologie. Nu vedem ce anume fapt de conştiinţă ar însoţi diversele maniere ale produselor sale. Acestea nu par să aibă ca scop decît o prezenţă de obiecte sau a unui obiect, dar o prezenţă care nu aduce vreo ambianţă şi nu cheamă la o contemplare ce s-ar putea adînci în reflecţie şi eventual în delectare. Aceste produse nu s-ar putea pretinde deosebite de alte obiecte, care sînt oarecari şi, în consecinţă, lipsite de orice problemă. Deoarece în ele nimic nu pune probleme. Ne-ar putea pune probleme dacă ar fi prezentate ca opere de artă, aşa cum a făcut Marcel Duchamp cu urinoarul său. Desigur, reclamîndu-se de la acest ilustru precedent, artiştii noştri actuali

acționează la fel. Dar aceasta merge în întîmpinarea obiectelor pe care le-au fasonat şi a căror tendință comună este de a se confunda. De fapt, principala caracteristică a acestor lucrări, spre deosebire de lucrările de artă, este de a fi goale de orice problematică.

0 asemenea ambiție care, în Statele Unite, s-a realizat cu energia elementară, deliberată, minunat de pură a temperamentului american, se apropie, am mai spus-o, de anumite manifestări ale Lumii Vechi. Acestea, pe care le-am indicat în ultimele pagini ale Panoramei noastre, s-au născut, desigur, din alte condiții şi din alte împrejurări. Condiții şi împrejurări care ar fi de natură exact opusă celei a impetuosului fenomen american: printre altele, o saturație şi o oboseală de atîtea revoluții succesive – clasîndu-se deci ca fapte de civilizație într-o civilizație –, o saturație şi o oboseală de toată această lungire a istoriei, de istoria însăşi. Dar lăsînd la o parte considerațiile şi analizele de mai sus, se va constata generalizarea unei anumite stări de spirit şi proliferarea în univers a unu anumit fel de lucrări. Fenomenul american ne permite să înțelegem aspirațiile care, în conjuncturi diferite, marchează întreg momentul prezent al artei universale şi care, în principal, sînt aspirații spre nediferențiere. O primă etapă pe această cale constă în a propune lucrări debarasate de tot ce constituise specificitatea operelor de artă, a operei de artă. Opera de artă – să dăm *operei* nu numai înțelesul ei de obiect terminat, dar şi acela de operație în vederea acestei împliniri, de operație creatoare – opera de artă considerată drept creație, după ce a fost supusă unor utilizări religioase, ceremoniale, sociale, de care apoi s-a despărțit, aşa cum s-a eliberat de serviciile, princiare sau colective, prin care se identificase cu fastul şi cu ornamentul. De atunci opera de artă a devenit destul de uşor de recunoscut. Clasînd operele de artă în muzee, de cînd există muzeele, sîntem în drept să considerăm că nu ne înşelăm asupra lor şi că le luăm într-adevăr drept ceea ce sînt: opere de artă. Această siguranță slăbeşte acum cînd pecetea care o confirmă dispare din producțiile artiştilor. Ele nu se mai prezintă decît sub înfățişarea de obiecte anonime, fără vreo legătură şi fără vreun efect, fără preocuparea de diferențiere, de originalitate, de responsabilitate. Dacă se întîmpiă să fie asimilate cu altceva, e în aşa fel încît nu recunoaştem în ele nici o trăsătură a vechilor creații. Această exigență nu poate să nu fie satisfăcută, de vreme ce acel altceva cu care se va fi făcut asimilaVea este ceva din invențiile industriei şi comerțului, sau chiar din metamorfozele naturii, şi atunci producțiile noi se vor pierde în urme şi amprente, în efemer, trecător, în cea mai neînsemnată şi imemorabilă contingență.

Un sector al actualei vieți artistice mondiale trebuie să ne atragă atenția: arta cinetică. Se pare că aici, în ciuda împrumuturilor din

materialele şi din procedeele ştiinţei şi tehnicii, arta şi-a păstrat destinaţia specifică, altfel spus contemplaţia, visarea şi delectarea. Reprezentarea mişcării a preocupat dintotdeauna civilizaţiile noastre. în anumite momente ale civilizaţiei occidentale, ea s-a manifestat în mod deosebit de limpede: în baroc, la Rodin, în futurism. Cinematografia a satisfăcut din plin această dorinţă acută de reprezentare a mişcării, fiind arta nouă şi plină de prestigiu a cărei natură şi raţiune de a fi, a cărei finalitate esenţială este aceea de a reprezenta mişcarea. De altfel, creatori de tip nou – artistul plastic confundîndu-se cu inginerul – s-au gîndit să imprime mişcare creaţiilor lor. Calder a fost un admirabil precursor al acestor iniţiative, ca şi diverşi alţi artişti care, ca Léger sau Hans Richter, au presimţit perspectivele pe care le-a deschis cinematografia pentru o viaţă nouă, extraordinar de liberă, a formelor plastice. Această eliberare merge în sensul pan-dinamismului erei moderne. Prin ea, opera de artă s-a făcut maşină. Maşină generatoare de imagini mereu schimbătoare. Pot fi semnalaţi aici unii dintre creatorii acestor uimitoare maşini, Nicolas Schôffer, Malina, Tinguély, Kosice, după cum se poate observa că experienţele, căutările, formidabilele succese ale artei cinetice se produc în toate ţările lumii. Considerabile capodopere cinetice sînt, în diverse locuri, asociate cu ansambluri arhitecturale, sau cu serbări, spectacole, manifestări publice. încă o dată se realizează aspiraţia, atît de des formulată în vremurile noastre, către o integrare a artei în viaţa socială. Pe scurt: neţărmurite perspective se deschid artei cinetice.

De arta cinetică ţin şi eforturile savante ale unor artişti ca Vasarely, Soto, Le Parc, şi cele ale op-art-ului, de a include mişcarea în efectele optice de care sînt susceptibile elemente geometrice negre sau colorate, savant rînduite şi repetate pe o suprafaţă. Mişcarea se face în ochiul spectatorului; vibraţia se produce pe loc, creează o metamorfoză întinsă, combinîn- du-se cu vibraţii învecinate. Mişcarea poate şi ea,în opere cinetice de altă categorie, să se împlinească după dorinţa spectatorului, care, de la sine, se joacă cu elementele deplasabile ale operei. Oricare ar fi aceste felurite direcţii ale fanteziei creatoare, obiectul ce rezultă îşi pierde caracterul unic şi sacru. Nu e el mobil şi producător de mobilitate? Deci infinit de divers? Se află în el o doză de capriciu sau de întîmplare. Dar întîmpla- rea şi capriciul care însufleţesc această creaţie vin şi ele de la creatorul ei; el le-a admis în operă, sau le-a pus anume. Şi în el, partea de conştiinţă, de intenţie, de calcul şi de responsabilitate rămîne capitală. Iar opera produsă, rod al spiritului, menită să procure plăcere, o plăcere estetică, îşi păstrează caracterul de operă de artă.

Operă de artă care, totuşi, nu poate fi inclusă în categoriile în care se

rînduiau pînă acum operele de artă. Lucrările de artă cinetică sînt deci şi ele manifestări ale mutaţiei ce răscoleşte în prezent sfera artei şi care duce la eliberări, deschideri, aventuri, nedeterminări. Se vorbeşte, în legătură cu aceasta, de criză. E un cuvînt folosit întotdeauna cu o nuanţă de regret şi de angoasă, ca şi cînd ar însemna o catastrofă dată nouă pentru pedepsirea păcatelor noastre. De fapt înseamnă examinare *critică* a unei anumite stări de fapt, considerată o frînă

greoaie şi perimată, şi, prin aceasta, pusă sub semnul întrebării. Dar înseamnă totodată şi trezire la noutăţi ce nu sînt încă definite, dar pe care simţim pe bună dreptate nevoia de a le defini: trebuie deci să începem a ni le imagina şi crea. Iată ce este o criză; putem recunoaşte că un fenomen de acest fel s-a anunţat o dată cu revoltele tineretului, care au izbucnit în cursul ultimilor ani în diverse puncte ale globului.

Aceste revolte, care critică şi pun în discuţie starea de lucruri actuală, adică societatea, regimul social, nu pot să nu înceapă prin a critica în acelaşi timp şi cultura actuală. Arta face parte din această cultură. în ea, tot ce apare sclerozat ar trebui deci să fie obiect de critică sau, cu termenul general folosit în Franţa, de contestare. Contestarea însă nu putea şi nici nu poate să se oprească la atît: oprindu-se la atît, ea n-ar fi fost decît una dintre acele revoluţii prin care geniul creator respinge academis- mele, preceptele artistice mucegăite, poncifele şi producţiile vulgare – ce pot fi calificate drept *urîte*, dîndu-se acestui termen confuz un sens în sfîrşit limpede –, pe scurt întreg sistemul artistic impus de clasa dominantă a unei societăţi căreia i-a trecut timpul, timpul istoric. Criza, sau contestarea, este mai profundă şi atinge esenţialul lumii actuale. Am spus că arta însăşi este în cauză, şi o dată cu ea toată cultura. Iar ceea ce am ajuns să numim astfel este o întreagă dezvoltare istorică: ea şi-a avut semnificaţiile, valorile şi intenţiile ei, mai exact, revoluţiile şi crizele ei, dar azi nu mai apare ca un lucru care ş fost viaţă, ci ca un lucru care a trăit, deci un lucru mort. Iată ce s-a făcut din ea. Tot ceea ce în termenul *cultură* înseamnă împlinire, desăvîrşire, deci conservare, se dovedeşte supărător, agresiv. Un muzeu nu se justifică decît dacă nu este o necropolă. Categorisirile, compartimentările, rînduirile sînt necesare conservatorilor, muzeelor, prezentărilor ştiinţifice. Dar ele sînt procedee de expunere, metode de expunere, iar nu scopuri în sine. Or, prin cultură se înţelege un scop în sine. Ea este un inventar, un clasament, o expunere. De unde, un uriaş pietroi de ştiinţă acumulată şi care riscă să stăvilească acţiunea cercetării speculative şi a creaţiei artistice şi s-o coaguleze în rutină. Aceasta este primejdia prin care folosirea fără măsură – de altfel, destul de recentă – a termenului

sacrosanct de *cultură* este pe cale de a amenința invenția și creația, întreaga viață a spiritului. Poate că această amenințare se afirmă cu mai multă pretențioasă autoritate, dacă nu cu mai multă îngăduitoare prefăcătorie în momentele, deosebit 11 de critice, deosebit de contestatare, în care sentimentul

imensei, nemărginitei întinderi a imaginarului se exprimă cu o violență nouă. Şi pentru că e nouă, această violență poate părea excesivă. Iată reproşul pe care cei lipsiți de elan îl adresează oricărei manifestări de viață ducînd la o incalculabilă multitudine de posibilități.

Ne aflăm fără îndoială într-un astfel de moment. Aceasta implică, pentru ceea ce numim artă – ea refuză să rămînă inertă în cadrul « culturii», – o abolire a barierelor ce despart unele de altele diversele arte care în mod tradițional alcătuiau arta. Aceasta implică de asemenea discutarea şi respingerea caracterelor, definițiilor, determinărilor artei, respingerea procedeelor anterioare şi transformarea acesteia într-un domeniu de activități cu totul noi, ceea ce ne îngăduim să presupunem într-un capitol adăugat panoramei de față şi care, deşi prudent şi modest aşezat în capul lucrării, înaintea lucrării însăşi, nu poate pretinde decît să se prezinte ca un capitol de *tranziție*. Adică un capitol de la care, cu rezerve şi îndreptări din partea lor, viitori martori vor putea porni pentru o tot atît de vastă panoramă a artei timpului lor.

JEAN CASSOU

CUVÎNT ÎNAINTE

T ucrarea de față nu este nici anuar, nici palmares.

Autorul îi roagă pe artiști să nu-și caute numele în cuprinsul ei, să nu compare locul ce le este rezervat cu locul vecinului și nici să nu se aștepte la o judecată mai mult sau mai puțin plăcută despre talentul lor. Ar risca să nu întîmpine decît omisiuni și erori. Viziunea adoptată este panoramică; ea nu reține decît ceea ce

poate contribui la formarea unei impresii de ansamblu şi în acelaşi timp la definirea acestui ansamblu. Sîntem încredinţaţi că e tocmai ce trebuie să oferim publicului şi exact ce aşteaptă şi el de la noi. Prin una sau alta dintre manifestările ei cele mai senzaţionale, arta modernă nelinişteşte, interesează, incită; dar marea problemă este aceea de a o simţi şi considera ca fenomen. *De a înţelege" în ce constă acest fenomen şi, în sfîrşit, de a-l situa printre celelalte realităţi ale lumii contemporane şi în relaţie cu ele.*

Acestui imperativ am încercat să-i răspundem, situîndu-ne în special pe tărîmul artelor plastice. Şi oare nu tocmai pe acest târîm se discută mai mult meritele şi curiozităţile artei moderne, şi nu prin revoluţionările picturii şi sculpturii arta modernă şi-a făcut cunoscute cu cea mai mare limpezime intenţiile şi spiritul? Un bilanţ exhaustiv şi metodic al tuturor activităţilor artistice din timpul nostru ar fi însemnat un volum de două ori mai mare decît acesta şi n-ar fi răspuns obiectului său, care e degajarea, în domeniul cel mai vizibil, cel mai frecventat, cel mai public al artei moderne, a marilor direcţii ale acesteia şi relatarea modului în care converg şi se articulează demersurile celorlalte activităţi artistice: arhitectura, artele decorative şi aplicate, cinematograful etc.

De asemenea, prevenim cititorul că ne-am aplecat mai cu seamă asupra evoluţiei artelor plastice în Franţa. Dar evoluţia aceasta este în funcţie de evoluţia artelor din alte ţâri. De aceea, numeroase capitole au fost consacrate artelor plastice în diversele părţi ale lumii, fără a pretinde de altfel realizarea unui tablou complet. Ne-am oprit numai asupra mişcărilor mai importante ce s-au produs în aceste ţări, căutînd mai ales să stabilim legăturile reciproce şi contribuţia lor la nivelul general de civilizaţie.

O viziune panoramică produce în primul rînd un ansamblu. Al doilea scop al său este să dea sensul *acestui ansamblu, adică să scoată în evidenţă diferitele orientări şi semnificaţii.*

Exprim cele mai vii şi cordiale mulţumiri colaboratorilor mei, Dna Gábriellé Vienne şi Dl Julién Alvard, pentru sprijinul acordat, mai ales în ce priveşte substructura istorică şi partea documentară a lucrării.

I. ARTA OFICIALĂ

istorie a *artei moderne*, adică a artei care-şi ur- mează cursul de la mijlocul secolului al XlX-lea şi pînă în zilele noastre, n-ar epuiza întreaga producţie artistică a acestei epoci. Într-adevăr, această producţie este extrem de vastă şi cuprinde nenumărate opere astăzi ignorate sau dispreţuite, dar care au fost expuse în Saloanele oficiale, şi ai căror autori au fost celebri. De obicei nu se dă atenţie decît revoluţiilor şi mişcărilor care s-au succedat de la Courbet, Manet şi impresio- nişti încoace. Aceste revoluţii şi mişcări nu s-au realizat însă decît printr-o ruptură cu gustul public, cu societatea, care îşi avea arta ei, de care nimeni nu se mai interesează azi. Totuşi, ca orice manifestare socială, ar trebui să constituie şi ea obiect de studiu, să atragă interesul sociologilor, istoricilor de artă şi civilizaţie, esteticienilor, filozofilor. Toţi aceşti savanţi ar putea s-o analizeze şi s-o caracterizeze, aşa cum procedează cu arta oricărei ^alte societăţi, etrusce, chineze din epoca Song etc. în lipsa unor astfel de lucrări, ni se pare cu neputinţă să stabilim o panoramă a artei moderne, de la 1900 şi pînă în prezent, fără a aminti, alături de diferiţii ei predecesori, existenţa artei societăţii burgheze de la sfîrşitul secolului al XlX-lea şi începutul celui de al XX-lea, arta în care această societate s-a recunoscut, arta prin care această societate s-a exprimat, arta oficială, arta burgheză.

Creatorii acestei arte sînt slugile, agenţii, funcţionarii acestei societăţi. îşi încep studiile în şcoli oficiale, a căror absolvire îi sorteşte unei meserii ca oricare alta, inginer ori funcţionar. Institutul patronează concursuri şi distribuie premii. Tinerii laureaţi îşi petrec un număr de ani pe meleagurile privilegiate ale Romei. întorşi în Franţa, expun la Salonul inaugurat cu mare pompă de şeful statului,

primesc medalii şi comenzi, îşi exercită arta după anumite reguli, ca nişte furnizori impecabili, sînt la rîndul lor admişi la Institut şi astfel circuitul e închis.
Ce pretinde o societate de la arta ei oficială? Mai întîi s-o reprezinte, să-i pună în faţă propria imagine prin portretele membrilor săi cei mai onorabili şi onoraţi: preşedinţi, miniştri, generali, prelaţi, academicieni, actori şi actriţe, doamne din înalta societate şi curtezane. Dar şi să-i ilustreze fastul, bătăliile, pierdute sau cîştigate, ceremoniile, sărbătorile, să-i celebreze sub formă alegorică instituţiile, principiile şi interesele: legea, industria, casele de economii. în sfîrşit, să slujească morala, prin scene de iubire familială, de muncă, bravură militară, milă şi să emoţioneze sensibilitatea orişicui. în acest din urmă domeniu, arta oficială făcea apel la imaginaţie, facultatea superioară a artistului, pentru cultivarea celor două genuri predilecte: peisajul şi anecdota. Pictorul era considerat pe atunci, şi a fost considerat astfel multă vreme, ca un om deosebit de sensibil la farmecele naturii şi în stare să redea agreabila impresie pe care o resimte un ins oarecare în faţa unui apus de soare pe mare, a unui răsărit la munte sau a vacilor rumegînd pe pajişte. Celălalt gen, anecdotic, satisfăcea şi mai profund cererea publicului; şi aceasta pentru că, după normele acestui gen, pictura nu numai că înalţă sufletul, dar mai istoriseşte şi o poveste, de pildă un duel de măşti la o seară de carnaval; o fetiţă la ora de pian, dînd un ban unui sărac ori scăldîndu-se sub clar de lună; doi călugări topindu-se de rîs în faţa unei sticle de vin vechi sau, în sfîrşit, deosebit de apreciată, scena cu cofetarul alb din cap pînă-n picioare jucînd bile cu un coşar negru tăciune. Să mai adăugăm că printre sentimentele pe care pictura trebuia să le trezească în amatorii ei se numără libidinozitatea, care nu l-a deranjat niciodată pe omul aşezat dîndu-i, dimpotrivă, senzaţia că marchează persistenţa vechiului spirit galic; de aceea lucrările de pictură erau cu atît mai stimate cu cît nudurile cu care erau agrementate erau mai durdulii şi mai apetisante.
Sociologul şi istoricul ar trebui deci să analizeze aceste împrejurări şi preferinţa publicului pentru o astfel de artă; iar esteticianul, care, după metoda lui Bene- detto Croce, se interesează de actul creator în sine, considerat în relaţie cu producătorul său ca inalienabilă personalitate de geniu, ar avea şi ei de spus un cuvînt străduindu-se să pătrundă

secretele artistului oficial, să-i demonstreze mecanismele creatoare, să-i dezvăluie preocupările şi aspirațiile interioare, aşa cum în cercetarea istoriei, după studiul epocii în care a evoluat talentul lui Michelangelo, se procedează la studierea lui Michelangelo însuşi şi la schițarea singularei figuri a acestui creator. Cîteva monografii ale artiştilor celebri ai şcolii burgheze de la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea, scrise în zilele noastre, ar fi foarte utile. Aceea consacrată lui Gérôme, de pildă, a cărui faimă era atît de mare. Dintru început ne dăm seama că problema nu e chiar aşa de simplă. Ba chiar e Ia fel de complexă ca orice altă problemă de psihologie a artistului, cu bogăția ei de intenții, de ambiții generoase, de muncă asiduă, o întreagă acumulare de ştiință, experiență şi voință. Iată deci că merită atenție : cercetarea va fi şi mai solicitată de obiectul, de idealul spre care tinde, Ia acest tip de artist, exercițiul artistic. Observăm însă că acest exercițiu nu pretinde de loc să inventeze o tehnică şi să creeze forme, tehnică şi forme analoge cu ceea ce artistul poate prin vocație să resimtă mai personal. Toată cariera lui Gérôme, tot studiul şi toată munca lui, inițiativele existenței şi talentului său, care au putut justifica marea autoritate pe care o dobîndise față de elevii săi, față de critică şi public, toate acestea compun un univers moral pe care azi cu greu îl putem concepe, dar pe care trebuie să izbutim a-l înțelege. Elev al lui Paul Delaroche – aceasta ne situează chiar în centrul problemei – Gérôme, abia intrat în joc, este celebrat de Théophile Gautier ca un maestru al genului neo-grec. Ne dăm seama ce putea însemna aceasta pe timpul reîntoarcerii Ia antichitate, între Ponsard şi Pernas. întoarcerea la antic echivalează cu moda superficialității şi a falsei străluciri. Temperament temerar, Gérôme călătoreşte în Rusia, unde e surprins de războiul Crimeii care oferă ochiului său scene militare, şi în Egipt, unde se îmbibă de orientalism. E în căutare de arheologie, exotism şi pitoresc; căutarea îl pasionează; pasiunea îi umple viata. Misterioasele forfe inspiratoare – arheologie, exotism şi pitoresc – trebuie scoase Ia lumină, puse în scenă, concretizate, realizate; aşa şi aveau să fie, sub formă de anecdote. De unde, atîtea tablouri anacreontice şi bahice, atîtea Phryné şi Aspasii, toate realizate prin anecdote împrumutate fie din marele teatru al spațiului şi timpului, din lumea turistică ori istorică, fie chiar din lumea contemporană. Astfel, Ludovic al XIV-lea

primindu-l pe Molière, sau Napoleon al III-lea primindu-i pe ambasadorii Thailandei, sînt reprezentați exact în același spirit. Sătul de' pictură, Gérôme se consacră sculpturii dar, tot nebun după antichitate, face o sculptură policromă cu aur şi fildeş. Pe scurt, ceea ce-l seduce e doar aspectul exterior, şi pe acesta îl caută pretutindeni. Găsim, desigur, la el şi o oarecare nelinişte, ba chiar destul de multă, dar numai la suprafață şi fabricată în serie, confecționată, facilă. Ai mai multe subiecte din care îți alegi unul : muncă intensă, de o viață, şi admirația asigurată a întregii societăți.

Să continuăm cu examinarea artei oficiale. De data aceasta, a izvoarelor ei. Căci orice artă îşi are o sursă. Una din surse este, în cazul nostru, realismul din a doua jumătate a secolului al XlX-lea – sau ceea ce era poate numai o iluzie de realism. Gustul burghez s-a arătat destul de favorabil urmaşilor lui Courbet, inclusiv Bastien-Lepage, Carolus Duran, Bonnat, semănă- torişti, intimişti şi autori de mari portrete, adepți ai învățăturii şi tradiției lui Lecoq de Boisbaudran, crescuți la şcoala neagră a spaniolilor sau la şcoala preci- ziunii olandeze. Toți aceştia erau pictori autentici şi operele lor țin de domeniul picturii. Totuşi, începînd cu ei se constată o degenerare, o rutinieră execuție de banalități. S-a uitat o vreme că tocmai inițiatorul lor, Courbet, fusese un revoluționar atît din punct de vedere artistic cît şi social, şi că scandalurile pe care le-a stîrnit în societatea celui de-al doilea Imperiu stau la originea divorțului iminent dintre artă şi societate. Dar în cursul acestui divorț şi în lumina noilor scandaluri produse de artă, realismul apare ca un rău mai mic, iar publicul se agață de această scîndură plutitoare. Ba chiar îşi face din realism principiul esteticii sale: pictura – zice el – trebuie « să semene». Principiu amăgitor. Căci se pune întrebarea: cu ce «să semene»? Publicul răspunde: «cu realitatea». Dar ce este realitatea? Aici începe o dezbatere filozofică fără ieşire. în fapt, o operă de artă nu poate fi comparată cu realitatea; un tablou reprezentînd vaci este un obiect dintr-o anumită familie de obiecte şi nu poate fi comparat cu vacile, care sînt mamifere rumegătoare. într-adevăr, o vacă nu poate fi comparată decît cu ceva din speța ei, cu altă vacă adică, sau cu altă creatură din regnul animal, aşa cum comparăm o cifră cu altă cifră şi o operă de artă cu altă operă de artă. O ştiu bine artiştii, ca şi criticii de artă şi esteticienii, a căror funcție este de a compara operele de artă între ele. Publicul

burghez de la sfîrşitul secolului al XlX-lea şi începutul celui de al XX-lea, mai artist decît se crede el însuşi, face întocmai. îşi închipuie că se opune artei vii şi revoluționare din vremea sa pentru că aceasta nu produce opere semă-nînd cu realitatea; dar, de fapt, ceea ce-i reproşează acestei arte este faptul că produce opere care nu seamănă cu acelea din « arta lui», din arta care-i place şi pe care o consideră ca singura artă posibilă, singura adevărată, frumoasă şi cum se cuvine. Această artă şi-a fabricat-o prin anumite obişnuințe de gust şi de şcoală, cu anumite prejudecăți şi mai ales conform felului specific al comportamentului său social. Această artă o vrea conformă cu ceea ce numeşte el realitate: de aceea rămîne cu dorul anumitor aspecte ale Realismului. Vrea ca arta să fie agreabilă pentru sensibilitatea lui, să sclipească, să strălucească şi să respire un pic de voluptate: tocmai de aceea jinduieşte după unele grații ale secolului al XVIII-lea. E cunoscută marea sa predilecție pentru mobilierul acelui secol şi pentru carnațiile *ă la Boucher*, care continuă să-l desfete la fel de tare ca fotoliile Ludovic al XV-lea. Şi, în sfîrşit, ceea ce gustă din picturile trecutului, cel puțin ale acelui trecut limitat pe care-l exaltă manualele şcolare şi ilustrațiile de revistă şi de calendar, sînt tablourile în care se exprimă sentimentul naturii şi tablourile anecdotice, din care doar povestea, anecdota îl interesează. îi plac decorurile şi costumele. Iar pictorii lui favoriți îi oferă poveşti cu decoruri şi costume, ceea ce în jargonul de şcoală se cheamă «grandes machines »: mari tablouri pompoase. La nevoie, unii dintre aceşti pictori, cei mai puțin ambițioşi, dar desigur nu cel mai puțin gustați, vor neglija anecdota pentru a pune în vedere decorul şi costumul: de pildă, Meissonier, cu micile lui personaje din secolul al XVIII-lea, sau Roybet cu muşchetarii săi. Aceşti pictori întăresc în mintea publicului convingerea că ştie să guste arta lui Pieter de Hoogh, Frans Hals, scenele de gen olandeze. De fapt, publicul nu gustă scenele de gen olandeze, acestea fiind viața însăşi. Cele ale lui Meissonier nu sînt însă decît o deghizare. Publicul îşi închipuie că gustă tablouaşele lui Meissonier deoarece ele «seamănă » nu cu «realitatea » (ciudată realitate, zău !), ci cu unele tablouri olandeze. Comparația între aceste două feluri de opere de artă este însă pe de-a-ntregul defavorabilă operelor lui Meissonier – nişte imitații foarte proaste, de fapt, – ceea ce, tot în jargon de şcoală, se cheamă «ciupeală». Picturile olandeze sînt,

dimpotrivă, adevărate, răspund unei necesităţi, ţin de domeniul artei.

Arta oficială de la sfîrşitul secolului al XlX-lea şi începutul celui de-al XX-lea este deci artificială şi amăgitoare. Tot ce se poate face mai bun în favoarea ei este de a discerne în ea anumite influenţe din celălalt domeniu, al artei propriu-zise, oricît de neîndemînatic şi de iluzoriu introduse aici ar apărea ele: acelea ale realismului de după Courbet, acelea ale cîtorva ilustre şcoli din trecut, îndeobşte admise şi chiar transformate în şcoli canonice. Trebuie, de asemenea, să identificăm în acestă artă oficială şi influenţa şcolilor contemporane cînd aceastea îşi încheie perioada virulentă şi cînd li se poate, în consecinţă, accepta un fel de popularizare. Aşa au stat lucrurile cu impresionismul, pe care saloanele oficiale şi Institutul au consimţit să le digere în formulele lui Henri Martin, ale lui Latouche sau Le Sidaner. De asemenea, gustînd introducerea *flou*-ului în fotografie, lumea burgheză se putea mîndri că a pătruns tainele sensibilităţii impresioniste. Mai tîrziu, unii maeştri de la Institut, Dupas, Pougheon, au încercat stilizări în care se simula o timidă apropiere de un surogat de cubism. S-a spus atunci că pictorii « pompieri » au luat foc!

Această contaminare apare în ultimii douăzeci de ani ai secolului al XlX-lea, la expoziţiile de la galeria Geor- ges Petit. Acolo, în cursul unor gale numai aur şi purpură, înalta mondenitate pariziană se aclimatiza cu îndrăznelile dulcege şi bastarde propuse de diverse grupuri, printre care cei *Treizeci şi trei*, pe care-i inspiră Puvis de Chavannes, Gustave Moreau, Elie Delau- nay, *Noua Societate* întemeiată în 1900 de criticul Gabriel Monrey, şi *Societatea pasteliştilor.* Acestor brigăzi pestriţe li se alătură, pentru a le împestriţa şi mai mult, străini la modă, Stevens, Boldini, Madrazo, De Nittis. Ce-i mai bun şi ce-i mai prost în artă stau alături în aceste strălucitoare manifestări. Sub tenta parizianismului, stropită cu japonismul prerafaelizant şi cosmopolito-whistlerian şi cu alte ingrediente pastelizate şi acuarelizate, academismul pompier se descompunea cu graţie.

Ilustrul Meissonier se despărţise viforos de Salon, în 1890, şi întemeiase un altul, al *Societăţii Naţionale de Bele Arte.* Gervex, Roii, Lhermitte întreţin aici moştenirea realismului. Carriere, suflet mare şi generos, îşi amestecă umanismul său social cu ceţurile unui simbolism şi ale unui impresionism

destul de facile. Albert Besnard, virtuoz abil şi generos, face, din contră, să ardă vîlvătaie culorile şi reflexele. Un loc deosebit şi o simpatie respectuoasă se cuvin grupului numit *Banda neagră* şi şefului său Charles Cottet, un remarcabil pictor şi cel mai delicat acuarelist. Să adăugăm că în domeniul sculpturii, gruparea Dizidenţa Naţională se distinge net de vechea Societate, *Artiştii Francezi:* ea numără în rîndurile ei pe Dalou şi pe Rodin.

II. 1900

NTaţionala şi expoziţiile Artiştilor Francezi afiliaţi, deşi lucrul nu e uşor de observat, vor rămîne totuşi Saloane oficiale. Acest tumult, aceste sciziuni, ca şi festivităţile mondene de la galeria Georges Petit nu determină în nici un fel planul creaţiei artistice şi nu ţin decît de istoria gustului unei societăţi. De aceea, un studiu al acestui gust, al variaţiilor şi tendinţelor sale, al *tentaţiilor* sale ne-ar dezvălui mai multe lucruri dacă l-am întreprinde nu numai în domeniul picturii şi al sculpturii, ci şi în acela al artelor în care existenţa socială este mai direct angajată, şi anume în arhitectură, mobilier, decor, bibelouri. Nimic mai trist decît arhitectura locuinţelor din anii dinainte de 1900, arhitectură eclectică şi compozită căreia i se potriveau amenajările meschine, sumbre, sau înecate în tapete şi vitralii. E uşor de înţeles că în anumite spirite s-a trezit atunci dorinţa de a înzestra epoca, numită cînd Sfîrşit de Secol cînd 1900, cu un *stil.* Şi anume cu un stil decorativ. Se înţelegea prin aceasta manifestarea stilului în aspectele vieţii cotidiene şi sociale, în decorul ei. Ceea ce va constitui pentru epocă mediul şi spaţiul de locuit. Trebuia de altfel să se ţină seama de transformările vieţii înseşi, de condiţiile noi, să fie

utilizate materialele pe care le punea la dispoziție industria, mijloacele acelor meşteşuguri şi tehnici care altădată erau circumscrise în rubricile de «arte minore » sau de «arte mecanice». Aceasta răspundea anumitor teorii enunțate odinioară, cum ar fi teoria lui William Morris şi a prerafaeliților sau, în Franța, cele răspîndite pe ici pe colo, în vremea lui Napoleon al III-lea. *Uniunea Centrală a bele-artelor aplicate la* 22
industrie, întemeiată în 1863 pentru a «întreține cultura artelor care urmăresc realizarea frumosului în util», fuziona în 1882 cu Societatea fondatoare a Muzeului de Arte Decorative pentru a deveni *Uniunea Centrală a Artelor Decorative*, a cărei acțiune, în Pavilionul Marsan, avea să fie renovatoare. în 1887 vechea *Şcoală de desen,* datînd din secolul al XVIII-lea, devenea *Şcoala de Arte Decorative*.

Mulți au zîmbit în fața stilului decorativ Sfîrşit de Secol, Modern-style sau 1900, în fața femeilor nude sau cu fuste ridicate, «aşezate pe pendule», cum avea să spună arhitectul vienez Loos, în fața arabescurilor florale care, dînd o linie sinuoasă sticlăriilor din şcoala de la Nancy, mobilelor de Majorelle, gătelilor lui Sarah Bernhardt în afişe, ori feroneriilor de la intrările în metrou, au făcut ca acest stil să-şi merite celălalt nume: stilul «tăiețel». Cu trecerea timpului, efortul pe care l-a constituit poate să fie judicios considerat. Mai întîi, ca un act de conştiință. Epoca arată că nu e satisfăcută de ea însăşi, că nu se poate mulțumi cu repetările academice şi decadente. Pictura şi sculptura ei sînt hibride, un amalgam de lucruri de mult văzute, rutiniere: nu creație, ci imagistică. Acelaşi lucru despre formele locuințelor, palatelor sau ale decorului cotidian. Or, epoca intră într-un secol nou şi altul îi e comportamentul, altele îi sînt ambițiile, dispune de noi mijloace de comunicație, calea ferată, automobilul, telefonul, e presărată de uzine: epoca trebuie să-şi aibă chipul, stilul ei.

Această preocupare de decorație se întîlneşte cu preocuparea de creație. Există într-adevăr o profundă unitate între formele pe care le inventează în acelaşi timp artiştii însărcinați să amenajeze viața şi aceia, pictori sau sculptori, care par a nu se strădui să inventeze decît forme pur plastice. Dar aceştia din urmă privesc şi ei viața în devenire, aspectele cu care viața se îmbogățeşte împrejurul lor, pe aceia cărora ea le impune uşi şi ferestre, obiecte uzuale, costume, mulțimile pe care viața le formează şi le adună. Iar

speculațiile lor de atelier sînt într-o firească armonie cu aceste transformări exterioare, cu aceste necesități. Nu sînt prea depărtate intențiile şi cauzele Modern-style-ului, oricît de rizibile ne-ar părea ele uneori, de motivele care au generat stilul linear şi aplaurile lui Gauguin, şi vor produce stilul discipolilor său Nabis, fără a uita barocul rodinian, scînteierile şi unduirile lui Debussy, ultimele ecouri ale poeziei simboliste şi acel vas al lui Mallarmé « ivit din crupă şi din salt – din sticlărie efemeră », pe care putem, fără prea multă lipsă de respect, să ni-l închipuim ieşit din atelierul lui Gallé.

Gallé, ca şi Majorelle sau Grasset, sínt doar nişte meşteri care nu înțeleg însă că intrăm într-o epocă a muncii. Reabilitarea meşteşugurilor marchează apariția unui spirit nou. Artele focului, şi mai ales ceramica, sticlăria sînt repuse la loc de cinste. Lemnul, cositorul, orfevreria trezesc şi ele curiozitatea. Fiindcă prin învățarea şi cunoaşterea materiei se ajunge la spirit, adică la creație şi se trezeşte voința sau dorința de a termina o dată cu pastişele servile ale stilurilor anterioare ce urîțiseră decorul celui de al Doilea Imperiu şi al începutului celei de a Treia Republici. La fel, şi arhitectura găseşte în iolosirea materialelor noi mijlocul de a rupe cu eclectismul. încă din timpul celui de al Doilea Imperiu, imensul hol din metal şi sticlă adusese imaginea a ceea ce urma să fie marele edificiu al epocii industriale. Folosirea fierului se impunea. El avea să triumfe la Expoziția Universală din 1889, cu Galeria Maşinilor realizată de arhitectul Dutert şi de inginerii de la Dion şi Contamin, cu turnul Eiffel, capodoperă a geniului francez pe veci înscrisă pe cerul Parisului, devenită pentru totdeauna imaginea tutelară a oraşului şi simbolul său, după ce a stîrnit furtuni de proteste. Arhitecții epocii 1900, ca Hector Guimard, sînt încă împietriți în bîjbîielile superficiale ale ideii decorative şi caută înnoirile în ornamentație. Totuşi, materialul şi exigențele sale specifice îi vor determina să-şi reprezinte ceea ce este în esență, în substanță, un stil. Un material capital îi va ajuta în acest sens: betonul armat.

Astfel, epoca 1900 ne apare ca o epocă de tranziție. O sensibilitate insuficient determinată, adeseori chiar în decădere, s-a întîlnit în acestă perioadă cu mijloace şi materiale care abia se năşteau şi de a căror exigență încă

nimeni nu era pe deplin conştient. Abia mai tîrziu a devenit lumea conştientă de ele: şi atunci spiritul uman a acceptat spontan legile impuse de materie în crearea de forme originale şi adevărate, în perioada 1900, acest acord nu se realizează însă decît în puține şi excepționale lucrări de arhitectură care n-au îndrăznit să apară de altfel decît în experiența efemeră a expozițiilor universale: Galeria Maşinilor a dispărut o dată cu expoziția; Turnul Eiffel a avut norocul să supraviețuiască şi să se afirme în fața timpurilor viitoare.

A existat totuşi tentația de a se atribui o anumită valoare şi forță acestui spirit 1900, acestei sensibilități decadente, care n-a putut să-şi găsească forma în materia ce i se punea la dispoziție. Mulți s-au străduit să descopere un farmec obiectelor, cu care spiritul, neadaptat unei materii noi, şi neînțelegînd-o încă, nu putea concepe decît un raport de dominare, pe care se străduia s-o supună languroaselor volute ale fanteziei sale. Astfel se poate întîmpla ca un stil paradoxal să se nască dintr-un exces al spiritului şi din efectele pe care, violînd materia, acesta i le smulge: aşa s-a în- tîmplat cu stilurile baroce. Era normal deci să se ajungă la a considera stilul 1900 printre stilurile baroce, văzîndu-se în el unul din acele paradoxuri reuşite pe care le izbutesc stilurile baroce. Trebuia, pentru aceasta, să se pună accentul pe sensibilitatea 1900 şi pe forțele subconştiente şi poetice dezlănțuite de ea. Suprarealismul nu s-a dat în lături să o facă şi e lesne de înțeles că nici nu se putea altfel, căci, prin natura lui, el se preocupă să găsească pretutindeni autonomia misterului, s-o proclame, s-o activeze, fără a ține seama de constrîngeri, atît plastice cît şi morale sau sociale. Faptele, trebuie să mărturisim, nu corespund de loc acestei dorințe, şi e nevoie de oarecare bunăvoință pentru a ne amuza sau întrista în fața producțiilor stilului decorativ 1900, cu excepția, poate, a unei capodopere, micuță dar adorabilă, cum este teatrul de la Muzeul Grevin, cu cortina lui Cheret. Există totuşi un loc pe lume unde miracolul baroc s-a putut produce cu eticheta 1900: şi anume la Barcelona, cu arhitectura genialului Antonio Gaudi. Acolo spiritul, sigur de sine, ajuns la expresia limită, susținut şi de o mare ştiință tehnică, a reuşit să supună materia capricioaselor şi fantasticelor sale speculații. Acolo se poate face triumfal admirat, ca un paradox, însă un paradox din

plin realizat, un stil 1900 demn de a fi comparat cu celelalte stiluri conturate de-a lungul istoriei, şi care nu ţine numai de domeniul ipotezelor, al fanteziei şi curiozităţii.

Acest exemplu va face să iasă mai bine în evidenţă natura stilului 1900 şi cauzele eşecului său sau, cel puţin, ale insuficienţei sale. Elementele lui constitutive erau în dezacord şi nu puteau compune decît o combinaţie ciudată, în loc să ajungă la forme integral valabile. Un singur lucru important, dacă socotim bine, ne interesează: ucenicia pe care o începe arta cu materialele impuse de condiţiile industriale ale secolului şi faptul că de aci înainte se va vorbi de ele în mod cinstit şi decis. Această revoluţie marchează naşterea unui spirit nou, care va inspira nu numai arhitectura, ci toată creaţia artistică modernă.

IIL REVOLUŢIILE ESTETICE

/^reaţiile artei franceze, începînd de la mijlocul ^secolului al XIX-lea, sînt adevărate revoluţii; ele s-au produs în opoziţie cu gustul public şi cu oficialităţile, cu societatea. Acest fenomen nu trebuie uitat dacă vrem să înţelegem nuanţa de suspiciune şi de derîdere cu care este folosit adjectivul « modern » alături de cuvîntul artă, pentru a desemna arta timpului nostru. Cîteva evenimente caracteristice, adevărate scandaluri, jalonează istoria acestui divorţ, căpătînd adesea înfăţişări de epopee şi uneori de tragedie: Salonul Refuzaţilor în 1863; pavilioanele speciale, ca nişte leprozerii, al lui Courbet la Expoziţia universală din 1855, ale lui Courbet şi Manet la Expoziţia universală din 1867; rîsul homeric ce a întîmpinat prima expoziţie a impresioniştilor în 1874; ruşinoasele discuţii pe care le-a provocat la moartea lui Caillebotte, în 1894, testamentul său în cele din urmă acceptat, cu diverse omisiuni care au redus la 38 de lucrări prestigiosul ansamblu de 65 de pînze. Iar

academicianul Géröme, însoţindu-l pe preşedintele Loubet la expoziţia din 1900, îi bara imperios intrarea în sala impresioniştilor: « Opriţi-vă, domnule Preşedinte, aici e ruşinea Franţei!» în sfîrşit, să nu uităm vacarmul, indignarea stîrnită la Institut atunci cînd Rodin a vrut să doneze Franţei întreaga sa operă pe care o visa aşezată pentru totdeauna în frumosul cadru al palatului Biron. Â fost necesară, în 1916, în plin război, o dezbatere în Parlament, pentru ca Franţa să accepte o atît de glorioasă donaţie. Cei trei maeştri care domină întreaga gîndire şi toată producţia estetică a timpului nostru, Cézanne, Gauguin şi Van Gogh erau « poeţi blestemaţi». Primul dispunea măcar de ceva bani, cît să-şi ducă viaţa de urs în provincia sa şi să nu ţină seama de repulsia generală al cărei obiect erau operele sale. Dintre toate geniile plastice ale secolului, el este probabil acela care a provocat cea mai mare rezistenţă. Proba s-a văzut în momentul donaţiei Caillebotte: Cézanne e principala victimă, spre marele folos al muzeelor străine. Cît despre Gauguin şi Van Gogh, destinul lor final era să fugă din această lume, unul la antipozii geografici, celălalt la antipozii mentali.

Dacă Cézanne are privilegiul de a fi fost cel mai dispreţuit şi mai hulit dintre artiştii vremii sale, la fel de adevărat este că a fost un autor dificil. Impresioniştii cuceriseră în cele din urmă gustul public, datorită farmecului lor, căci au un farmec, şi acesta vine din contactul lor cu natura. 0 natură interpretată, desigur, în funcţie de anumite aspecte, acelea pe care i le conferă studiul unor legi, al legilor luminii. Dar exista măcar un mijloc ce făcea posibilă recunoaşterea frumuseţii acestor lucrări. Căile lui Cézanne sînt acelea ale inteligenţei, deci mai dificultoase şi mai severe. Deşi unul dintre primii prieteni ai impresioniştilor, el nu făcea propriu-zis parte dintre ei şi avea să-şi propună probleme şi ambiţii cu totul diferite. Şi aceasta,^ într-o solitudine care constituie o primă dificultate. încerca şi el să se înţeleagă, şi de aici vine fără îndoială dificultatea pe care – de ce să nu recunoaştem – o putem întîmpina în înţelegerea lui.

Dar acest efort al intelectului, atît de obositor pentru intelectele obişnuite, este unul din cele mai răbdătoare, mai nobile şi mai puternice de care a dat vreodată dovadă mintea omenească. E un cartezian; căci într-adevăr începe de la zero, reconstituie pictura, o instituie. Acestei întreprinderi Cézanne i-a asociat natura aşa cum o

înțelegea un om născut ca el în preajma Mediteranei, în Provența. Aceasta este semnificația programului pe care şi-l impune atunci cînd afirmă că opera lui trebuie să însemne un « Pous- sin după natură ». Natura aceasta, racordată la desenul său, era gata organizată de o lumină clară şi uscată, decupată în planuri netede şi paralele, cu adevărat construită.
Această orientare. constructivă va determina o mare parte a creației moderne. Intelectul lui Cézanne a urmărit-o cu o sălbatică şi anxioasă obstinație, supunîn- du-i întreaga lui sensibilitate externă şi în primul rînd acest mod al sensibilității noastre care este spațiul. Cerul, marea, muntele Sainte-Victoire şi toate tonurile de albastru care îi şlefuiesc diamantul compun, cu acoperişurile, pereții, perdelele de frunze şi cu alte planuri mai apropiate, o delicată independență a topometriei lor, pentru a forma acest absolut pe care, de acum începînd, se cuvine să-l numim tablou. Tot după aceste determinante intelectul său combină naturile moarte sau asociază personajele ori diferitele părți ale personajelor. E uşor de înțeles ce lecție avea să rețină cubismul dintr-o astfel de operă.
Căci e vorba de o lecție, la Cézanne, ca întotdeauna cînd e vorba de proiecție şi speculații ale intelectului. El însuşi, în conflictul său interior, nu spera să ajungă vreodată la ceea ce numea realizare. Pictorii care au urmat lecția lui n-au făcut altceva decît să răspîndească această grijă îndeajuns de imperioasă şi de efervescentă pentru a antrena un întreg curent al neliniştii spirituale moderne. Şi totuşi drept e să uităm asentimentul intelectual pe care-l acordăm acestei arte a lui Cézanne care s-a realizat permanent şi continuă să oblige pictura şă se realizeze, pentru a contempla pur şi simplu opera terminată şi, în ciuda dramaticei insatisfacții a artistului, *realizata*. Aceasta este într-adevăr soarta operelor datorate intelectelor, adică forțelor în permanentă căutare, aceasta este soarta operelor în esență problematice: de a nu fi niciodată mulțumite de ele însele. Autorii lor riscă să nu vadă în ele niciodată *capodopere,* iar noi riscăm, considerîndu-le, să nu ajungem niciodată la acel stadiu suprem al considerării lor, care este consumarea perfectă şi delectarea. Or, opera lui Cézanne nu e numai o gîndire realizată (şi una dintre cele mai fecunde ale culturii universale), ci şi o creație (una dintre cele mai perfecte şi admirabile care există).

Ca şi Cézanne, Gauguin a rupt cu impresionismul pentru a nu asculta decît de glasul său cel mai intim. Acest artist nu era mai puțin ciudat; geniu solitar, prin natura sa revoltat, împins de o fatalitate disperată, şi-a îndreptat nevoia de fugă perpetuă spre locurile cele mai sălbatice: Bretania, barbară şi tristă, Martinica, Tahiti. Şi el tot contra senzualismului impresionist, contra «realismului acefal» al acestuia a construit o artă, din care gîndirea organică nu putea lipsi. Dar aceasta s-a exprimat prin alte mijloace decît la Cézanne: linia pură, culorile pline de franchețe şi arbitrare – distribuite în aplauri, fără grija modulațiilor şi a valorației, a stilului. O căutare pasionată a artei primitive, pe care a fructificat-o în cele din urmă în capodoperele sale oceanice, contribuie, pe plan tehnic, la readucerea artei picturii la primordiala şi esențiala ei funcțiune, aceea de a crea semne plastice într-un plan bidimensional. întoarcerea la origine va avea, în dezbaterile artei moderne, consecințe infinite. Aceste dezbateri n-ar fi ajuns însă la dimensiunea şi întreaga lor bogăție fără o altă influență, aceea a forțelor inimii, pe care dramaturgul pe care ni l-am putea imagina prezidînd minunata Comedie a Formelor prezentată atunci a încarnat-o în răscolitoarea figură a lui Vincent Van Gogh. Erau necesare această figură şi acest destin pentru a concepe, în acele timpuri şi în opoziție cu arta lui Cézanne şi cu cea a lui Gauguim o pictură făcută din dragoste şi instinct, în întregime lirică, fundamental religioasă şi protestantă, şi care punea accentul nu pe volume şi planuri, şi nici pe linie, ci pe culoare, culoarea pură, țîşnită din tub, încărcată de afectivitate, dotată cu puteri incantatorii, în stare, mai mult decît orice alt mijloc de expresie, să creeze şi să comunice beția cosmică. Şi aici – să notăm acest lucru –, în ciuda caracterului total pasionat şi energic al elanului creator, se înfăptuieşte un act intelectual: unul din elementele picturii, o parte a ei, culoarea, devine abstractă, şi ca urmare a acestui stadiu de abstracțiune, ea capătă rolul predominant care va deveni absorbant şi va trebui să comunice totul. Dar acest tot, în plenitudinea sa, implică fel de fel de lucruri pe care unii pretind adesea să le excludă din domeniul picturii ca fiind omeneşti, prea omeneşti. Aceste lucruri țin într-adevăr de domeniul uman al omului Vincent, care numai de ele vorbeşte în scrisorile sale. De aceea cred că e bine să vorbim de aceste scrisori atunci cînd vorbim de pictura lui. De pictură.

Alături de aceste trei genii directoare e potrivit să evocăm şi alte figuri care în zorii veacului al XX-lea prelungesc unele mesaje ale impresionismului sau le contrazic, şi la care epoca noastră se referă neîncetat în anumite domenii. în primul rînd Seurat, creatorul Neoimpresionismului, acest ultim chip al impresionismului, sinteza şi sistematizarea şi în acelaşi timp depăşirea lui. împreună cu prietenii săi – şi mai ales cu Paul Signac –, Seurat, spirit teoretic, cititor al fizicienilor Chevreul, Rood, Helmholtz şi prieten al «renascentistului» Charles Henry, formulează impresionismul ştiinţific. Posedă propria sa « metodă» şi o fixează. Signac, în frumoasa lui carte *De la Eugene Delacroix la Neoimpresionism*, completează această muncă de fixare. Dar numărul şi legile nu reglează decît elementele iniţiale, celulare ale operei de artă, servesc doar ca alfabet şi algebră ale acesteia. Viaţa ei organică şi spirituală le scapă, mai ales cînd autorul este un Seurat, al cărui geniu, curmat de timpuriu, dar exprimat total, e făcut pentru a umple întreg parcursul de la rigoarea laconică la poezia infinită. Spiritul geometric şi spiritul de fineţe se asociază la el de minune: încă un astru se aprinde pe cerul eternului clasicism francez, în acest sens, impresionismul, cu Seurat, se depăşeşte pe sine, pentru a adăuga la lecţia lui Cézanne încă una din acele lecţii de ordine pe care le aşteaptă secolul al XX-lea. Vibrante de tonuri divizate şi de puncte subtile, sau palpitînd de umbre de creion Conté, formele lui Seurat sînt hieratice şi se ordonează geometric, arhitectural. Farmecele luminii sînt raţionate, păs- trîndu-şi însă puterea de vrajă iar această vrajă ne încîntă; în acelaşi timp, compoziţia strict calculată a tabloului se impune intelectului. Aceasta ne duce cu gîndul la dubla natură a muzicii, care este matematică şi arhitectură, dar şi magie, în 1884 neoimpresioniştii fundaseră, sub preşedinţia lui Signac, *Grupul Artiştilor Independenţi.* Acest nou salon va fi unul din cîmpurile de bătaie ale artei vii. în 1886 are loc a opta şi ultima expoziţie a impresio- niştilor, la care iau parte neoimpresioniştii, printre care Seurat, cu imensa lucrare *Duminică după-amiază la Grande Jatte.* în cursul aceluiaşi an, 1886, apar primele numere ale revistelor *La Vogue, Le Symboliste*,
La Décadence | Jules Laforgue avea să moară în anul următor. Aceste date situează momentul capital al neoimpresionismului care, alături de Seurat, îi mai cuprinde

pe Signac, orchestrator savant al luminii, ale cărui fermecătoare acuarele arată că ştia să adauge ştiinţei o sensibilitate vie, Angrand, Luce, căpitan din garda republicană, apoi comandant al jandarmeriei Dubois-Piîlet, prea puţin cunoscutul Louis Hayet şi, în sfîrşit, în primul rînd, un foarte bun peisagist, din ce în ce mai apreciat, pe merit de altfel, Henri- Edmond Cross.

Odilon Redon a participat ca artist independent la ultima manifestare a impresioniştilor. Şi despre el se poate spune că ţine încă de impresionism, deşi fără nici un fel de vigoare, anunţînd însă, în acelaşi timp, alte cercetări şi alte aspiraţii. El ţine, mai exact, de simbolism deşi, la urma urmelor, trebuie considerat ca o figură strict originală şi izolată. Titlul culegerii sale de note *A soi-même (Către mine însumi),* ajunge pentru a-l desemna ca atare. Spirit poetic şi filozofic, el a pictat lucrări de natură să-l fascineze pe Des Es- seintes, acela din *A rebours*, dar de o substanţă plastică mult mai bogată decît putea intui acest simpatic colecţionar de dezagregări. Căci exista în Redon un meşter la fel de atent la diversele tehnici în care a excelat, ca şi la viziunile şi transfigurările pe care i le propunea demonul său. Ca artist, cu o grijă de artist, s-a aplecat el spre lumea lui interioară pentru a realiza admirabila aventură psihică ce l-a dus de la obsesiile şi teroarea din « Noirs » la iluminarea florală şi celestă a uleiurilor şi pastelurilor. Ca şi Delacroix, pe care-l admira atît, Redon iubea « viaţa violentă », supraveghindu-i neliniştile şi aservindu-le curiozităţii sale pasionate de « vizionar » sau, după alt termen folosit de el, de « privitor». Pentru el, ca şi pentru Delacroix, arta este expresia unei vieţi intime despre care avem o concepţie eroică. Chiar dacă acest geniu rar n-ar fi servit decît pentru a ne aminti că pictura, artă a imaginilor, îşi poate găsi locul în domeniul imaginaţiei, şi încă ar fi fost de ajuns pentru a-i justifica excepţionala şi prestigioasa experienţă. Dar ea se mai prevalează şi

[1] *Voga*, *Simbolistul*, *Decadenţa.* (N. tr.).

de însuşiri, de talente şi de studii ştiinţifico-tehnice de o înaltă conştiinţă de practician, de o foarte puternică şi lucidă raţiune. Gloria lui Redon, discretă ca şi gîn- direa lui, este durabilă şi în perpetuă reînnoire: efectele ei le întîlnim la diverse răscruci ale artei de mai tîrziu. în sfîrşit, trebuie să rezervăm un loc aparte şi figurii excentrice, sarcastice şi

dureroase a lui Toulouse-Lau- trec. El continuă partea naturalistă a impresionismului, aceea pe care o reprezenta Degas şi – mai mult decît impresionismul, artă de culoare şi lumină –, el continuă anumite gusturi, anumite dispoziţii, un anumit climat al *epocii* impresioniste. Dincolo de impresionism el este urmaşul naturalismului, al spiritului său urban, al fragmentelor sale de viaţă, al luminilor cu gaz, al criticii făcute moravurilor, al ironiei şi pesimismului său. Trebuie spus că nici o epocă n-a avut, ca aceasta, simţul astăzi pierdut al *creionării.* Epocă de comedie şi de mari comedieni, epocă de caricaturişti, epocă de şansonetişti, era glorioasă a marelui poet Aristide Bruant, şi a cîntăreţei de geniu Yvette Guilbert, pe care Lautrec a imortalizat-o aşa cum e imortalizată în discuri vocea ei, la fel de plină de sensuri şi încărcată de tragi-comic uman ca şi inflexiunile creionului care ne-a păstrat silueta şi mănuşile ei negre. Ne aflăm în faţa unei forme foarte speciale de inspiraţie spirituală, în măsură să rezume cît mai concis cu putinţă o întreagă filozofie a vieţii. S-a putut, mai tîrziu, vorbi de umor negru: dar acela de care vorbim e cu totul altceva şi ar trebui numit gîndire smintită.

Pe de o parte deci, 'Toulouse-Lautrec se înscrie în naturalism, dar subţiindu-l pînă la limita extremă. Pe de altă parte, el face legătura cu modernismul anului 1900 şi al nabiştilor. Fiecare epocă are modernismul ei, adică are conştiinţa de ea însăşi şi de propriul ei prezent. Iată ce ne face să simţim că Toulouse-Lautrec, care continuă modernismul epocii precedente, anunţă şi modernismul epocii următoare trăindu-şi vremea cu o pasiune cu atît mai amară cu cît nenorocirea lui fizică îi interzicea s-o trăiască altfel. Şi-a trăit deci epoca fără bucurie, simţindu-se bine numai în locurile proscrise, neieşind niciodată din cartierele rău famate şi descriind plăceri pe care nu le cunoştea decît din firimituri. Această dramă personală dezvăluie un artist al cărui extraordinar talent de desenator îl situează la nivelul celor mai prestigioşi maeştri italieni sau japonezi.

Astfel, la sfîrşitul secolului al XlX-lea, în acel moment crucial în care impresionismul îşi generează, dialectic, propriul său contrariu, pot fi identificate cîteva izvoare principale ale revoluţiilor estetice din secolul al XX- lea. Formele îşi au propria lor istorie, logica lor internă,

genealogia lor. Dar nu ne-am putea limita la această exclusivă considerare morfologică, plastică fără să ne aruncăm privirile asupra figurilor creatoare a căror statură şi tensiune umană se impun tocmai atunci. Aceste figuri şi-au format caracterul şi destinul în colaborare cu condiţiile sociale, cu diferitele condiţii de mediu şi timp. De unde drame, printre care una din cele mai grele, de intense semnificaţii, a fost drama de la Arles jucată de Gauguin şi Van Gogh, figuri de artişti ce se ridică la rangul de figuri simbolice, de tipuri umane. într-adevăr, această dramă, una din cele mai stranii din istoria spiritului, poate apărea ca un conflict între două specii, între două tendinţe primordiale, voinţa de putere şi voinţa de dragoste. N-ar putea oare fi recunoscut acest conflict şi în alte incidente faimoase de la acest sfîrşit de secol al XIX- lea, ca dialogul dintre Rimbaud şi Verlaine, « Soţul blestemat» şi « Fecioara nebună », sau într-un dialog imaginar, care ar merita o traducere la fel de poetică, între Nietzsche şi Tolstoi? Acelaşi dialog este şi insolubila, ireductibila şi în cele din urmă explozibila întîlnire dintre aceste două genii, Gauguin şi Van Gogh, amîndoi posedaţi, amîndoi demoniaci dar de o posesiune şi de un demonism antagonice, unul din speţa celor trişti, colerici şi exasperaţi, celălalt plin de compasiune şi caritate, atras de căldura unei misterioase flăcări lăuntrice, şi, în cele din urmă, amîndoi cuprinşi de o ameţeală a fugii, unul spre moarte într-un exil sălbatic, celălalt spre nebunie şi sinucidere.
Cu neputinţă e pentru istoricul de artă, estetician sau critic, să studieze acest moment capital şi glorios al creaţiei artistice fără să pătrundă în inepuizabila împărăţie a diversităţii umane şi a subiectivităţii.

CÉZANNE

1839 *19 ian.* Paul Cézanne se naşte la Aix-en-Provence, unde tatăl său era negustor. La colegiul Bourbon se împrieteneşte cu Emile Zola, coleg de clasă, de care va rămîne strîns legat pînă în 1886.

1861 Cézanne soseşte Ia Paris. îi cunoaşte pe Guillaumin şi Pissarro, apoi alţi impresionişti. Va locui şi lucra atît la Paris cît şi în Provenţa.

1866 Trimite două pînze la Salon: sînt refuzate.

1870 Pentru a nu fi înrolat în garda mobilă, trăieşte foarte retras la

Estaque, în apropiere de Marsilia, împreună cu Hortense Fiquet, cu care se va căsători în 1886.

1873 Locuieşte la Auvers-sur-Oise, la doctorul Gachet.
(Casa spînzuratului, peisaje.)

1874 Cézanne participă la prima expoziție a impresioniştilor în atelierul lui Nadar. Lumea rîde în hohote de pînzele lui.

1877 Expune din nou, dar pentru ultima dată, cu impresio- niştii, la Durand-Ruel. Aceeaşi primire a publicului.

1878 Trăieşte la Estaque.

1879 Lucrările trimise la Salon sînt din nou refuzate.

1880 Petrece vara la Médan, ca oaspete al lui Zola.

1882 Vizita lui Renoir la Estaque. Cézanne se instalează la)as-de-Bouffan, în apropiere de Aix.

1885— 1888 Rămîne în sudul Franței. Lucrează în special la Gardanne. Zola publică romanul său *Opera.* Cézanne se recunoaşte în trăsăturile lui Lantier, pictorul ratat, şi este profund rănit. Rupe definitiv relațiile cu prietenul său din copilărie. Moare tatăl său, de pe urma căruia îi rămîne o moştenire importantă.

1888 Cézanne îi întîlneşte frecvent, la Paris, pe Van Gogh şi Gauguin, fără însă a le aprecia arta.

1892 Locuieşte la Fontainebleau. Perioadă de mare activitate creatoare: *Jucătorii de cărți*, *Femei la scăldat*, *Muntele Sainte~Victoire* etc.

1895 Mare expoziție a operei lui Cézanne organizată de Ambroise Vollard. Publicul continuă să-l boicoteze, dar apar cîțiva amatori.

1899 Cézanne se întoarce definitiv la Aix-en-Provence.

1900 Renumele lui Cézanne începe să crească. Maurice Denis pictează lucrarea *Omagiu lui Cézanne.*

1902 *29 sept.* Moartea tragică a lui Zola îl impresionează profund pe Cézanne. în acelaşi an Legiunea de Onoare, cerută pentru pictor de către Octave Mirbeau, îi este refuzată.

1904 Scurtă şedere la Paris şi la Fontainebleau. La Salonul de toamnă, unde i s-a consacrat o sală, Cézanne cunoaşte pentru prima dată un triumf, datorat în special unor tineri admiratori.

1906 *22 oct.* Moartea lui Cézanne, ca urmare a unei congestii survenite în timp ce picta în împrejurimile Aix-ului.

1907 *1—22 oct.* Al V-lea Salon de toamnă. Retrospectivă Cézanne, cu 56 de lucrări. Apariția « Amintirilor despre Paul Cézanne» şi a « Scrisorilor inedite ale lui Paul Cézanne către Émile Bernard» în *Mercure de France* din 1 şi 16 octombrie.

REFLECŢII ŞI SCRISORI ALE LUI CÉZANNE

CĂTRE ÉMILE BERNARD Aix-en˜Provence februauie 1004 ...11 critica mult mai ales pe Gauguin, a cărui influenţă îi părea dezastruoasă. «Lui Gauguin îi plăcea mult pictura dumneavostră, i-am spus. Şi v-a imitat foarte mult. – Ei bine! Nu m-a înţeles, mi-a răspuns el furios; niciodată n-am cultivat şi nu voi accepta niciodată lipsa de modelaj şi de nuanţare; este un nonsens. Gauguin nu era pictor, n-a făcut decît chinezării. » Mi-a explicat apoi toate ideile sale despre formă, despre culoare, despre artă, despre educaţia unui artist: totul în natură se *modelează după sferă, con şi cilindru, trebuie să înveţi să pictezi după aceste figuri simple ca să poţi ajunge să faci orice vrei. Mai spunea: « Desenul şi culoarea nu sînt de loc distincte. Pe măsură ce pictăm, desenăm. Cu cît culoarea se armonizează mai mult, cu atît se conturează şi desenul. Cînd culoarea e bogată, forma e în plenitudinea ei. Contrastele şi raporturile de tonuri, iată sectorul desenului şi al modelajului.»*
. . .Cînd îi vorbeam de impresionişti, simţeam perfect de bine că din colegialitate nu dorea să-i vorbească de rău (totuşi cît de diferiţi erau de el!), dar considera că trebuie să meargă mai departe decît ei. « Trebuie să redevenim clasici prin intermediul naturii, adică prin senzaţie », afirma el.

Aix-en-Provence, 15 aprilie 1904 .. .Ingăduie-mi să repet ce-ţi mai spuneam. A vedea natura prin cilindru, sferă si con, totul văzut în perspectivă, înseamnă că fiecare latură a obiectului, a planului să se îndrepte spre un punct central. Liniile paralele la orizont dau întinderea, adică o secţiune a naturii sau, dacă vrei, a spectacolului pe care Pater omnipotens aeterne Deus *îl etalează în faţa ochilor noştri. Liniile perpendiculare pe acest orizont dau adîncimea. Or, natura există pentru noi, oamenii, mai mult în adîncime decît în suprafaţă, de unde nevoia de a introduce în vibraţiile noastre de lumină, reprezentate de tonurile de roşu şi galben, o cantitate suficientă de nuanţe de albastru pentru a da senzaţia de atmosferă.*

23 decembrie 1904
.. .Nevoia dumitale de a găsi un punct de sprijin moral, intelectual, în opere care desigur că nu vor fi depăşite, te

apropie în viața perpetuă de cercetarea continuă a mijloacelor de interpretare care te vor face desigur să simți cu adevărat în natură mijloacele dumitale de expresie; iar în ziua în care le vei stăpîni, fi sigur că vei regăsi fără dificultate în natură mijloacele folosite de cei patru sau cinci mari venețieni.

Iată. . . sînt foarte categoric: senzația optică se produce în organul nostru vizual, care ne face să clasificăm, în lumină, semitonuri sau sferturi de ton, planurile reprezentate de senzațiile colorante (lumina nu există deci pentru pictor). Atîta timp cît prin forța lucrurilor mergem de la negru la alb, prima din aceste abstracțiuni fiind ca un punct de sprijin, deopotrivă pentru ochi și pentru minte, bîjbîim, nu izbutim să fim stăpîni pe noi înșine, să ne dominăm.

Fără dată

.. .Luvrul e cartea pe care învățăm să citim. Nu trebuie totuşi să ne mulțumim a reține frumoasele formule ale iluştrilor noştri predecesori. Să ieşim din ele pentru a studia natura cea frumoasă, să încercăm să desprindem spiritul lor, să căutăm să ne exprimăm după propriul nostru temperament. Timpul şi gîndirea modifică de altfel, încetul cu încetul, viziunea şi în sfîrşit ajungem la înțelegere...

.. .Mă vei înțelege mai bine cînd ne vom revedea ; studiul ne modifică viziunea într-atît încît umilul şi colosalul Pissarro e îndreptățit în teoriile sale anarhiste. Ddesenați; învăluitor este însă reflexul, lumina, prin reflexul general, e atmosfera.

ËMILE BERNARD *(Amintiri despre Paul Cézanne şi scrisori inedite.* Mercure de France nr. 247, şi nr. 248, 1907. Reluate în Émile BERNARD: *Despre Paul Cézanne,* Paris, Ed. R. G. Miche1, 1925, tipărit Ia presele manuale de la Éditions de la Renova” tion Esthétique)

CĂTRE JOACHIM GASQUET

.. .Pentru a picta bine un peisaj, trebuie să descopăr mai întîi straturile sale geologice. Gîndiți-vă că istoria lumii datează din ziua în care doi atomi s-au întîlnit, în care două vîrtejuri, două dansuri chimice s-au combinat

între ele. Aceste curcubee mari, aceste prisme cosmice, aceşti zori ai noştri deasupra neantului îi văd ridicîndu-se, mă încînt de ei, citindu-l pe Lucrețiu. Sub ploaia lor fină respir virginitatea lumii. Un simț ascuțit al nuanțelor acționează asupra mea. Mă simt colorat de toate nuanțele infinitului. în acel moment sînt una cu tabloul. Sîntem un haos irizat. Vin în fața motivului, mă pierd în el. . .

.. .Da, vreau să ştiu. Să ştiu pentru a simți mai bine, să simt pentru a şti mai bine. Deşi sînt primul în meseria mea, vreau totuşi să fiu simplu. Cei care ştiu sînt simpli. Semi-savanții, amatorii ajung la semi-realizări. Ştiți, de fapt nu sînt amatori decît aceia care fac pictură proastă. I-a spus-o şi Manet lui Gauguin. N-aş vrea să fiu un astfel de amator. Vreau să fiu un adevărat clasic, să redevin clasic prin natură, prin senzație. înainte aveam idei confuze. Viața! Viața! Nu rosteam decît aceste cuvinte. Voiam să dau foc Luvrului, bietul Luvru. Trebuie

să mergi la Luvru prin natură, şi să revii la natură prin Luvru...

...Există o logică colorată, zău aşa. Pictorul nu trebuie să asculte decît de ea. Niciodată de logica minții; dacă-i cedează, e pierdut. întotdeauna logica ochilor. Dacă simte just, va gîndi corect. Pictura este în primul rînd optică. Materia artei noastre este aici, în ceea ce gîndesc ochii noştri.. .

...Natura, am vrut s-o copiez, şi nu izbuteam. îmi plăcea să caut. . . să încerc în toate direcțiile. Ireductibilă. De oriunde aş fi pornit. Am fost mulțumit de mine cînd am descoperit că soarele, de exemplu, nu putea fi reprodus ci că trebuia reprezentat prin altceva... prin culoare. (...) Nu există decît o singură cale pentru a reda totul, pentru a traduce totul: culoarea. Culoarea este biologică, dacă pot spune aşa. Culoarea este vie, singura care face lucrurile să trăiască.

. . .Amintiți-vă de Courbet şi de povestea lui cu legătura de surcele. Punea culoarea fără să ştie că erau surcele. A întrebat ce anume reprezenta cu acel ton. Cineva s-a dus să vadă. Erau surcele. La fel şi lumea, lumea largă. Trebuie, pentru a o picta în esența ei, să ai acei ochi de pictor care prin simpla culoare văd obiectul, pun siâpînire pe el si îl leagă de alte obiecte.

.. .Eu, cum vă spuneam azi dimineață, simt nevoia să cunosc geologia, să știu cum e împlîntat muntele Sainte-Victoire, să cunosc culoarea geologică a straturilor, toate acestea mă emoționează, mă fac mai bun(...). Am observat că umbra pe Sainte-Victoire este convexă, umflată. O vedeți și dumneavoastră ca mine. E extraordinar. Dar așa e... Am simțit un mare fior. Dacă pot împărtăși prin culorile mele acest fior și altora, nu vor căpăta și ei oare un sens al universului mai obsedant, dar și mult mai fecund, mai plin de farmec?
. . .Obiectele se întrepătrund... Ele trăiesc permanent, înțelegeți.. . Se râspîndesc pe neobservate în jurul lor prin reflexe intime, așa cum facem noi cu privirile și cuvîntul. . . Chardin a întrevăzut primul acest lucru și a nuanțat atmosfera lucrurilor. .. Ședea tot timpul la pîndă...

JOACHIM GASQUET (*Cézanne*, Paris, Ed. Bernheim Jeune, 1926)

GAUGUIN

1848 7 *iunie.* Paul Gauguin se naște Ia Paris. Mama, Aline- Mărie Chazal, este fiica Florei Tristan, al cărei tată era un colonel spaniol în serviciul statului Peru.
1865 Se angajează ca pilot ucenic în marina comercială. Călătorește pe mare timp de 6 ani.
1871 Intră, prin intermediul tutorelui său, colecționarul Arosa, la agenția de schimb Bertin din Paris, strada Laffitte, unde este coleg cu Schuffenecker.
1873 *22 nov.* Se căsătorește cu domnișoara Mette-Sophie Gad, dintr-o cunoscută familie daneză.
1876 Gauguin, pictor amator, îl întîlnește pe Pissarro.
1879 în timpul verii lucrează cu Pissarro în regiunea Oise.
1880—*81—82 Expune, în fiecare din acești ani, la saloanele impresioniștilor.
1883 *ian.* După dezghețul financiar din 1882 la bursă, Gauguin părăsește casa Bertin și, după o slujbă de scurtă durată la o agenție de asigurări, se consacră exclusiv picturii.
1885 Se desparte de soție, cu care se stabilise în Danemarca, revine Ia Paris cu unul din copii și trăiește într-o mizerie cruntă.
1886 Participă Ia cea de-a 8-a și ultima expoziție a impresioniștilor. Apoi pleacă la Pont-Aven unde petrece cea mai mare

parte a anului locuind în hanul ținut de Marie- Jeanne Gloanec. Reîntors la Paris se împrieteneşte cu Vincent Van Gogh.

1887 Se stabileşte în Antile, împreună cu Charles Laval. Se întoarce cu 12 pînze.

1888 A doua perioadă de lucru la Pont-Aven. Aci îl cunoaşte pe Emile Bernard. Spre sfîrşitul anului se întîlneşte cu Van Gogh la Arles. După două luni de lucru şi de trai în comun, Vincent are o criză de nebunie.
Gauguin se întoarce la Paris.

1889 Trăieşte Ia Pont-Aven şi la Pouldu, în hanul ținut de Mărie Henry. Participă la expoziția Pictorilor simbolişti şi sintetişti, la cafeneaua Volpini, în incinta Expoziției Universale. în acelaşi an, Gauguin îi descoperă, entuziasmat, pe japonezi.

1891 *4 aprilie.* Prima călătorie în Tahiti, după banchetul de adio de la «Voltaire».

1893 *1 sept.* Se întoarce la Paris bolnav şi fără bani. Moştenirea unchiului Isidore.

1894 Vara la Pont-Aven cu Annah, javaneza.

1895 Decepții sentimentale şi materiale; e dezgustat de Paris. A doua călătorie în Tahiti.

1896— 1999 Ani de solitudine şi adesea de desnădejde, în coliba lui tahitiană. Ani de creație: *Nevermore, Tahitieni, De unde venim ?* etc.

1903 *8 mai.* Paul Gauguin moare la Atuana, în insula Domi- nique (Hiva-Oa), arhipelagul Marchize, unde trăia de trei ani, pradă bolii, adorat de indigeni şi persecutat de administrația europeană.

SCRISORI ALE LUI PAUL GAUGUIN CĂTRE ÉMILE BERNARD

Arles, 1889.

.. .Ai discutat cu Laval despre umbre şi mă întrebi dacă-mi sînt indiferente. Întrucît priveşte explicarea luminii, da. Privitii pe japonezi, care desenează totuşi admirabil, şi veți vedea viața în plină atmosferă şi soare, fără umbre. Servindu-se de culoare doar în combinații de tonuri, armonii diverse, dînd impresia de căldură etc. De altfel, consider impresionismul ca pe o cercetare cu totul nouă,

depărtîndu-se implicit de tot ceea ce este mecanic, de pildă fotografia etc. De aceea mă voi depărta cît mai mult posibil de ceea ce dă iluzia unui lucru; umbra fiind trompe-Fceil-i// *soarelui, sînt nevoit s-o suprim. Dacă în compoziția pe care o faci umbra intră ca o formă necesară, e cu totul altceva. Astfel, în locul unei figuri vei pune numai umbra unui personaj; e un punct de plecare original, de a cărui ciudățenie îți dai seama. Ca şi corbul, care se aşazâ pe capul lui Pallas mai degrabă decît un papagal, ca urmare a intenției artistului; alegere voită. Astfel, dragul meu Bernard, pune umbre dacă-ți pare util, sau nu pune, este exact acelaşi lucru dacă nu te consideri sclavul umbrei. într-un fel, ea trebuie să fie în slujba dumitale. îți comunic gîndurile mele foarte* grosso modo, *nu-ți rămîne decît să citeşti printre rînduri.*

Ar Ies, 1888

...La Arles sînt complet dezorientat, într-atît îmi pare totul mic, meschin, peisajul şi oamenii. Vincent şi cu mine sîntem foarte rar de acord în general, mai ales în ce priveşte pictura. îi admiră pe Daudet, Daubigny, Ziem şi pe marele Rousseau. Toți oameni pe care nu pot sâ-i sufăr. Şi, dimpotrivă, îi detestă pe Ingres, Rafael, Degas, artişti pe care-i admir. îi răspund: brigadiere, ai dreptate, – ca să am linişte. îi plac mult tablourile mele dar cînd le pictez găseşte mereu că nu trebuia să fac aşa sau altminteri. E romantic, iar eu am ajuns mai degrabă la un stadiu primitiv. în ce priveşte culoarea, el caută o pastă întîmplătoare, ca la Monticelli, iar eu nu pot suporta bălâcăreala de acest fel etc.

Le Pouldu, 1889

.. .Cît despre mine, mă declar învins... De evenimente, de oameni, de familie, dar nu de opinia publică. Aceasta, puțin îmi pasă de ea, şi mă lipsesc de admiratori. Nu vreau să spun că la vîrsta dumitale eram aşa, dar azi prin exercițiu de voință e altfel, te rog să mă crezi. Să privească atent ultimele mele tablouri (dacă totuşi au un suflet sensibil) şi vor vedea cîtă suferință resemnată este în ele. Sau poate că nu reprezintă nimic un strigăt omenesc? În sfîrşit, asta e. Parcâ-aş fi croit pentru aşa ceva, să n-am inimă, să fiu rău, ciufut. Să lăsăm asta. Dar dumneata, de ce suferi? Eşti tînâr şi începi devreme să-ți duci crucea. Nu te revolta, vei fi fericit într-o zi de a fi

rezistat la tentația urii, și în bunătatea aceluia care a suferit e întotdeauna o poezie înălțătoare. Beție obositoare. Și totuși, dacă încă nu e prea tîrziu, nu iubi. Costă.. . Par să spun două lucruri contradictorii, dar vei înțelege că numai în aparență. La vîrsta dumitale simți nevoia să răstorni cîteodată prea-plinul. N-aș putea să te condamn, deoarece e o necesitate, dar alege *cu grijă inima geamănă. La patruzeci de ani, cînd vei cîntâri inimile gemene, vei vedea și dumneata cît de puțin râmîne în balanță.*

Pont-Aven, 1889

îmi dau seama, citind scrisoarea dumitale, că ne-am cramponat toți cam de aceleași lucruri. Momentele de îndoială, rezultatele mereu mai prejos decît ceea ce visăm și puțina încurajare din partea celorlalți, toate acestea ne jupoaie la sînge și, la urma urmelor, ce e de făcut decît să turbezi, să te lupți cu toate aceste dificultăți; chiar doborî t, să mergi mai departe. *Mereu și iar mereu. De fapt pictura e ca și omul, muritor dar viu, în permanentă luptă cu materia. Dacă m-aș gîndi la absolut, n-aș mai face nici un efort, nici măcar pentru a trăi. Să fim mulțumiți așa cum sîntem.*

(Scrisorile lui Paul Gauguin către Emile Bernard, Pierre Cailler, Geneva, 1954)

Cu mult mai tîrziu, cînd l-am întrebat de ce a ales Bretania ca loc de retragere, ce motive l-au dus acolo, mi-a răspuns cu un singur cuvînt: « *Tristețea* ».

C H A R L E S M O R I C E (*Paul Gauguin*, Floury, Paris, 1919)

MOARTEA LUI GAUGUIN *(Relatarea*

pastorului Vernié)

în dimineața aceea, pe la 11, tînărul Ka-hui, servitorul lui, veni să mă cheme în grabă: « *Vino repede! Albul a murit!* »

L-am găsit pe Gauguin, cald încă, cu un picior atîrnînd din pat. Tioka era acolo, strigînd și plîngînd și spunînd: «

Venisem să-l văd cum îi merge. .. l-am strigat de jos, de afară: Koké! Koké! N-a răspuns... Am intrat... Hié Hié! Koké nu mai mişca. Mata! Mata! Mata!. ..» Şi Tioka frămînta pielea de pe craniul prietenului mort. ..

— *mata – pentru a-l readuce la viață. . . am încercat să-i fac respirația artificială... Paul Gauguin nu mai era şi cred că a sucombat în urma unui atac de cord. Atunci Tioka, privindu-l pentru ultima dată pe prietenul ei Koké, spuse:*

— *Acum nu mai există nici un om!*

V I C T O R S E G A L E N (Citat în *Omagiu lui Gauguin*, prefață Ia « Scrisorile lui Paul Gauguin către Georges Daniel de Monfried», Pion, Paris, 1930)

VAN GOGH

1853 *30 martie.* Vincent Van Gogh se naşte la presbiteriül din Groot-Zundert în Brabantul septentrional, unde tatái său era pastor. Veche familie calvinistă.

1869 Intră ca vînzător la sucursala din Haga a casei Goupil din Paris (tablouri şi obiecte de artă).

1872 începutul corespondenței cu fratele său, Théo, mai mic decît el cu patru ani.

1873 Se mută la sucursala din Londra.

1875 Este trimis la sediul central din Paris.

1877 Vocație religioasă. Se întoarce în Olanda pentru a-şi prepara aci intrarea Ia seminarul] de teologie al Universității din Amsterdam. E nevoit să renunțe.

1878 Soseşte la Bruxelles pentru un stagiu înainte de a merge ca misionar la Borinage. Aici începe să deseneze.

1880 Vagabondează. Soseşte la Bruxelles. Se împrieteneşte cu Van Rappan.

1881 *12 aprilie.* Se întoarce la părinții săi, la Etten, hotărît să se consacre definitiv picturii.

dec• Neînțelegeri cu părinții. Se instalează la Haga. Vărul său, pictorul Mauve, îl primeşte Ia el şi îi dă sfaturi.

1882 *ian•* Întîlneşte în stradă o prostituată beată şi însărcinată, Christine, care îi devine model şi iubită, sub numele de Sien.

1883 dec. După o şedere la Drente, regiune de ciulini şi turbării, se înapoiază la presbiteriül familial din Nuenen, unde tatăl său fusese numit de curînd. Pictează sate, colibe, țărani la lucru.

1884 Scurtă idilă cu verişoara Margót, care încearcă să se sinucidă.

1885 *nov.* Se instalează la An vers.

1886 *febr.* Soseşte la Paris. Frecventează timp de trei luni atelierul Cormon, unde îl întîlneşte pe Émile Bernard, care-i face cunoştinţă cu Gauguin.

1888 *febr.* Arles. Perioadă fecundă.

oct. Sosirea lui Gauguin Ia Arles. Neînţelegeri permanente care-i determină criza în cursul căruia Van Gogh îşi taie urechea dreaptă.

1889 *ian.* Părăseşte spitalul din Arles după trei luni de şedere. *mai.* Intră la sanatoriul din Saint-Remy. Perioadă de creaţie intensă: *Secerişul, Chiparoşi,* numeroase portrete.

1890 *mai.* Se stabileşte la Auvers-sur-Oise, Ia doctorul Gachet *(Lanuri de grîu, Primăria din Auvers).*

21 iulie. îşi trage un glonte în piept. Moare peste două zile.

1891 *ian.* Fratele său Theo moare în Olanda doborît de o paralizie generală. Cei doi fraţi odihnesc alături în cimitirul din Auvers-sur-Oise.

VINCENT VAN GOGH CĂTRE FRATELE SĂU THEO

(Borinage, 15 noiembrie 1878 – 20 august 1880)

Wasmes, iunie 1879

Nu cunosc o mai bună definiţie a cuvîntului artă decît aceasta: « Arta este omul, plus natura», natura, realitatea, adevărul, însă cu o semnificaţie, cu o concepţie, cu un caracter pe care artistul le face să apară şi cărora le dă o expresie, pe care o « degajă», desluşeşte, eliberează, iluminează.

Un tablou de Mauve sau de Maris sau de Israels spune mai mult şi mai limpede decît natura însăşi.

Iulie 1880

Trebuie să te plictisesc acum cu unele lucruri abstracte pe care totuşi aş vrea să le urmăreşti cu atenţie. Sînt un om al pasiunilor, capabil şi gata să fac lucruri mai mult sau mai puţin nesăbuite de care mi se întîmplă să mă căiesc.. .

Mi se întîmplă pur şi simplu să vorbesc sau să acţionez cam prea repede, cînd ar fi mult mai bine să aştept cu mai multă răbdare. Cred că şi alte persoane pot face uneori astfel de imprudenţe.

Aşa stînd lucrurile, ce-mi rămîne acum de făcut? Să mă

consider ca un om periculos şi incapabil? Nu cred. Trebuie să încerc însă prin toate mijloacele să realizez ceva cu pasiunile mele. De exemplu, pentru a numi una dintre ele, am o pasiune aproape irezistibilă pentru cărţi şi simt nevoia să mă instruiesc necontenit, să studiez dacă vrei, aşa cum simt nevoia să mănînc pîine. Tu vei putea înţelege asta. Cînd eram înconjurat de tablouri şi de obiecte de artă, ştii bine că m˜a cuprins pentru ele o pasiune violentă, care mergea pînă la entuziasm. Chiar şi acum, cînd sînt departe de ţară, mi-e dor de ea ca de ţara tablourilor.
(Haga, decembrie 1881 – septembrie 1883.)

Fără dată

Ce sînt eu în ochii celor mai mulţi —decît o nulitate sau un excentric ori un om dezagreabil? Unul care n-are situaţie în societate şi care nu va avea, în cele din urmă, mai nimic.

Bine, să presupunem că ar fi chiar aşa; aş vrea atunci să arăt prin opera mea ce anume se află în inima unui astfel de excentric, a unei astfel de nulităţi.

E ambiţia mea, întemeiată nu atît pe o ură ascunsă cît pe dragoste «cu orice preţ», nu atît pe un sentiment de seninătate cît pe pasiune. Deşi trăiesc adesea în mizerie, există totuşi în mine o armonie şi o muzică pură şi calmă, în cea mai sărăcăcioasă căsuţă, în colţul cel mai sordid văd tablouri şi desene. Iar spiritul meu se îndreaptă spre ele cu o pornire irezistibilă.

Fără dată

M-am ocupat aseară de un teren împădurit, puţin înclinat, acoperit de frunze de fag, viermănoase şi uscate...

.. .Din acest sol ţîşnesc fagi tineri, care primind lumină dintr-o parte devin de un verde strălucitor, iar partea umbrită a acestor trunchiuri e de un verde-negru cald şi puternic.. .

. . Sînt nevoit – cum efectul dispare repede – să pictez la iuţeală, figurile le-am făcut din cîteva tuşe energice şi dintr-o dată. Am fost surprins văzînd cît de solid sînt implantate în sol aceste trunchiuri mici, le începusem cu pensula, deoarece la sol pusesem destulă pastă – tuşa dispărea ca nimic, şi atunci storcind tubul am făcut să

apară rădăcinile şi trunchiurile – şi le-am modelat întrucîtva cu pensula...
.. .într-un anume sens sînt mulţumit că n-am învăţat *să pictez. Aş fi* învăţat *poate să evit efecte de acest fel...*
Fără dată
Am sosit aşadar la Voorburg şi apoi la Leidschendam. Cunoşti natura de acolo; arbori superbi, plini de maiestate şi de seninătate(. . .). Erau superbi aceşti arbori, aş spune chiar că exista o dramă în fiecare figură, *vreau să spun în fiecare arbore.. .*

.. .Da, pentru mine drama furtunii în natură, drama durerii în viaţă, e cea mai perfectă.

(Nuenen, decembrie 1883 – noiembrie 1885.)

Fără dată
Continui să fiu în căutarea albastrului. Figurile de ţărani sînt aici albastre de regulă. în grîul copt, ori detaşîndu-se pe frunzele uscate ale păduricii de fagi, astfel încît nuanţele degradate de albastru închis, de albastru deschis capătă viaţă şi încep să vorbească opunîndu-se tonurilor aurite şi brunurilor roşcate; e foarte frumos şi de la început am rămas impresionat.

(Arles, februarie 1888—mai 1889.)

Fără dată
Dacă ai vedea Camargue şi multe alte locuri ai fi ca şi mine foarte surprins văzînd că au un caracter absolut « ă la Ruysdael».

Fără dată
în ce priveşte rămînerea în Sud, chiar dacă e mai scumpă... iubeşti pictura japoneză, ai fost influenţat de ea, asta e comun tuturor impresioniştilor – şi să nu mergi în Japonia, adică în echivalentul Japoniei, care e sudul Franţei? Cred aşadar că la urma urmelor viitorul artei noi este în Sud.
. . .Aş vrea să petreci cîtva timp aici, ai simţi acest lucru în scurtă vreme, vederea se schimbă, vezi cu un ochi mai japonez, simţi altfel culoarea.
Am de asemenea convingerea că printr-o lungă şedere aici îmi voi elibera personalitatea.
Japonezul desenează repede, foarte repede, ca un fulger,

şi asta fiindcă nervii lui sînt mai fini, sentimentul mai simplu.

Fără dată

. . . *Iar dacă se va spune că e prea repede făcut,* **Vei** *putea răspunde că ei au privit prea repede.*

Fără dată

Arta japoneză, în decadenţă în patria ei, prinde rădăcini în impresionista francezi.

Fără dată

Arta japoneză e aidoma cu primitivii, cu grecii, cu vechii noştri olandezi, Rembrandt, Potter, Hals, v.d. Meer, Ostade, Ruysdael. Şi aşa mai departe.. .

(*Scrisorile lui Vincent Van Gogh către fratele său Theo*, cuprinzînd o selecţie de scrisori originale în limba franceză şi de scrisori traduse din olandeză publicate de GEORGES PHILIPPART. Paris. Grasset, 1937)

ULTIMELE CUVINTE ALE LUI VAN GOGH CĂTRE FRATELE SĂU ÎNAINTE DE MOARTE

« *Am ratat din nou... Mizeria nu se va termina niciodată.* ..»

SEURAT

1859 *2 dec.* Georges Seurat se naşte Ia Paris. Tatăl său este portărel în suburbia La Villette, mediu mic-burgbez.

1878 Intră, o dată cu Aman-Jean, la Şcoala de belle-arte, în atelierul lui Henri Lehman.

1879 Voluntar la Brest. Primul contact cu marea.

1881 Desene în creion Conte, ceva mai tîrziu primele picturi realizate în pete de culoare şi haşuri.

1883 Execută lucrarea *La scăldat,* care va fi refuzată la Salonul din 1884.

1884 Primul Salon al Societăţii Artiştilor Independenţi, cu Redon, Angrand, Dubois-Pillet, H.-E. Cross şi Signac.

1885 Sfătuit de Signac, el însuşi îndrăgostit de lumina marină, se duce la Grandcamp, în apropiere de Le Havre, unde

va picta primele sale peisaje marine. Pissarro aderă la divizionism.

1886 Datorită lui Pissarro, Seurat şi Signac sînt admişi la a 8-a şi ultima expoziţie a impresioniştilor, în care figurează O *duminică la Grande Jatte*. Articolul lui Félix Fénéon în *La Vogue*, reluat în broşura *Impresioniştii în 1886* publicată în anul următor.

1887 Participă la expoziţia XX la Bruxelles cu *0 duminică la Grande Jatte* şi cu şase peisaje de la Honfleur. Articol entuziast al lui Verhaeren în *La Vie moderne* şi un nou studiu de Fénéon în *UArt moderne*•

1888 *Parada circului, Modelele.*

1889 Soseşte la Crotoy.

1890 Se instalează la Gravelines.

1891 *29 martie.* Moare, la 32 ani, de anghină infecţioasă.

METODA LUI SEURAT

ESTETICĂ.

Arta e armonie. Armonia este analogia contrariilor, analogia asemănărilor, de ton, *de* tentă, *de* linîe, *considerate în raport cu dominanta şi sub influenţa unui ecleraj de combinaţii vesele, calme sau triste.*
Contrariile sînt:

Pentru ton *unul mai* |^*fy* m *nosS/pentru unul mai întunecos.*
^

Pentru tentă, *complementarele, adică un anumit roşu opus complementarei sale etc. (roşu-verde, oranj-albastru, galben-violet).*
Pentru linie, *acelea care fac un unghi drept.*
Veselia *tonului e dominanta luminoasă; a* tentei, *dominanta caldă; a* liniei, *liniile de deasupra orizontalei.*

Calmul tonului *este echilibrul dintre întunecat şi luminos; al* tentei, *dintre cald şi rece; şi orizontala, pentru* linie.

7F

Tristeţea tonului e *dominanta întunecoasă; a* tentei, *dominanta rece*, *iar a* liniei, *direcţiile coborîtoare.*
TEHNICA.

Fiind admise fenomenele duratei impresiei luminoase pe retină.
Sinteza se impune ca rezultantă. Modalitatea de expresie este amestecul optic de tonuri, de tente locale şi de culori care luminează: soare, lampă de petrol, cu gaze etc., adică a luminilor şi a reacţiilor acestora (umbre) după legile contrastului *degradării iradiaţiei.*
Cadrul este în armonia opusă celor ale tonurilor, tentelor şi liniilor tabloului:





(Scrisoare a lui Georges Seurat către Maurice Beaubourg, publicată în: JOHN REWALD, *Seurat,* Paris, Albin Michel, 1948)

REDON

1840 *20 aprilie.* Odilon Redon se naşte la Bordeaux; tatăl său, originar din Libourne, se îmbogăţise în Luisiana, mama era creolă din New Orleans.
Fiind de constituţie foarte delicată, este dus la două, zile după naştere la domeniile familiale din Peyrele- bade, Ia hotarul dintre Medoc şi Landes. Aci îşi va petrece toată copilăria şi va reveni aproape în fiecare vară pînă în 1898.
1855 *sept.* Ia lecţii de desen cu un fost elev al lui Isabey, Stanislas Gorin, membru al Academiei de belle-arte din Bordeaux.
1858 Vine la Paris pentru a se consacra studiului arhitecturii. Cade însă la examenul oral de admitere la Şcoala de belle-arte.
1859 Timp de cîteva luni încearcă să sculpteze la Bordeaux. Frecventează, apoi, facultativ, atelierul lui Gerome la Paris, dar nu se poate înţelege cu maestrul său şi îşi continuă singur studiile artistice.
Spre 1860—1861 Se împrieteneşte cu botanistul şi marele literat Armând Clavaud din Bordeaux, care exercită o oarecare influenţă asupra lui.
Spre 1863 îl întîlneşte pe Rodolphe Bresdin care îl iniţiaz ă în acvaforte şi litografie.
1865 începe să lucreze în cărbune.
1868 Publică în *La Gironde* un articol despre Salonul din 1867.

1869 Tot în *La Gironde* publică (1 ianuarie) un articol despre Bresdin.

1870 E mobilizat. Luptă pe Loara şi este evacuat în 1871 din cauza unei slăbiri generale a organismului. După moartea tatălui său se instalează definitiv la Paris.

1878 Călătoreşte în Ţara Bascilor, apoi în Olanda, unde se entuziasmează în special de Rembrandt.

1879 Se dedică litografiei, sfătuit fiind de Fantin-Latour şi publică succesiv: *În vis*, 1879; *Lui Edgar Poe,* 1882; *Originile*, 1883; *Omagiu lui Goya*, 1885; *Noaptea*, 1886; *închipuire,* 1891; *Apocalipsa Sfîntului Ioan*, 1899.

1881 Prima expoziţie în localurile revistei *La Vie moderne.*

1882 Expoziţie în localurile ziarului *Le Gaulois.* Cunoaşte pe J. K. Huysmans, careţi consacrase o notă în *La Vie moderne*, cu prilejul expoziţiei de desene în cărbune din 1881.

1883 Huysmans îi face cunoştinţă cu Mallarmé.

1884 Huysmans consacră arta lui Redon, în revista *A rebours.* Redon devine preşedinte al Societăţii artiştilor independenţi, fundată de Seurat şi Signac.

1886 Cu începere de la această dată participă la expoziţiile grupului XX de la Bruxelles.

1886— 1887—1888 Expune gravuri la Salonul artiştilor francezi.

1895 Călătoreşte la Londra.

1897— 1898 Renunţă la cărbune pentru a se consacra picturii în ulei şi pastelului.

1900 îl întîlneşte pe Francis Jammes.

1900— 1903 Decorează cu 18 panouri sala de mese a castelului din Domecy, în regiunea Bourgogne.

1904 îi este consacrată o sală specială la Salonul de toamnă; expune 64 de lucrări, picturi, desene, litografii.

1909 Se instalează pe timpul verii la Bièvres, în departamentul Seine-et-Oise, petreeîndu-şi restul anului la Paris, în Avenue de Wagram.

1910 Decorează, la comanda lui M.G. Fayet, biblioteca mănăstirii de la Fontfroide.

1916 *6 iulie.* Moare la Paris. Este îngropat în cimitirul de Ia Biâvres.

EXTRASE DIN «CĂTRE MINE ÎNSUMI»

Confidențe de artist.
... Desenele mele inspiră *și nu se definesc. Ele nu determină nimic. Ne situează, ca și muzica, într-o lume ambiguă a nedeterminatului...*
... Există un mod de a desena pe care imaginația l-a eliberat de grija stînjenitoare a particularităților reale, pentru a nu servi, în libertate, decît reprezentării lucrurilor concepute.

7 *mai 1875*
A vedea înseamnă a sesiza spontan raporturile dintre lucruri.

Mai 1876
... luăm cu noi încăpățînarea propriului nostru destin.
Anvers, 5 august 1879
Unde e limita ideii literare în pictură?
Să ne înțelegem. Există idee literară ori de cîte ori nu există invenție plastică.

12 iunie 1885
Altfel, nu cunosc pînă acum din Bretania decît o brumă permanentă, un cer sumbru și schimbător, supărat, frămîntat de vînturi contrarii; iar despre pămînt, vai! doar lucruri triste și greoaie ce cad asupra spiritului și-l oprimă. Nu, nu e locul meu aici; e trist, *aici.*

14 mai 1888
Pictorul nu este un intelectual atunci cînd, pictînd un nud de femeie, ne lasă impresia că ea se va reîmbrăca numaidecît.
Pictorul intelectual ne-o arată într-o nuditate care ne liniștește deoarece nu-i ascunsă; ea rămîne astfel, fără rușine, într-un eden pentru priviri ce nu sînt ale noastre, ci ale unei lumi cerebrale, lumea imaginară creată de pictor, unde se mișcă și se dezvoltă frumosul, care niciodată nu va genera lipsa de pudoare, ci, dimpotrivă, conferă nudității o atracție pură, nicidecum înjosită. Nudurile lui Puvis de Chavannes nu se reîmbracă de loc, ca şf *multe altele din trecut, în gineceul fermecător al lui Giorgione sau Correggio.*
E una, în Prînzul pe iarbă ¿e *Manet, care se va grăbi să se reîmbrace după atîta plictiseală pe iarba rece,* în *preajma*

unor domni lipsiți de ideal... Ce spun *aceştia* ? *Nimic frumos, bănuiesc.*

1908

Pictorul care şi-a găsit tehnica nu mă interesează. El se trezeşte în fiecare dimineață fără pasiune, urmîndu-şi liniştit şi tihnit munca începută în ajun. îl bănuiesc de o anumită plictiseală specifică lucrătorului virtuoz care-şi continuă treaba fără străfulgerarea neprevăzută a clipei fericite. N-are frămîntarea sacră a cărei sursă e în subconştient şi necunoscut; nu aşteaptă nimic din ce va fi. îndrăgesc ceea ce n-a fost încă.

27 iulie 1909

Pictorul trebuie să aibă la îndemînă mijloace precise. *Nu cred că se poate lipsi de ele. Nici o memorie vizuală nu le poate înlocui...*

.. .Prietenul dumneavostră să nu se rătăcească în formule şi doctrine; să lucreze: *oracolul îi va vorbi pe neaşteptate în momentul cînd va fi cu pensula în mină. Nu cînd va reflecta.*

Fără atîta analiză, decît aceea a materialelor pe care le foloseşte şi care-l atrag. Ele dețin, şi ele, în ele însele, o parte din secret. Ele sînt un sfătuitor *mai bun decît maeştrii. Primează asupra tuturor teoriilor. Să le* « *asculte*» *cu subtilitate posibilitățile. Cu cit le va cunoaşte mai mult, cu atît spiritul său le va ilumina. Arta expresivă nu-şi emite razele de plenitudine decît prin substanțe. Prietenul dumneavoastră presimte acest lucru.*

ODILON REDON *(Către mine însumi. Jurnal 1867—1915,* Paris, Floury, 1922)

REDON ŞI SUBCONŞTIENTUL

Mic aforism banal: nimic nu se face în artă numai prin voinţă. Totul se realizează prin supunerea docilă în faţa subconştientului.

O D I L O N R E D O N . 16 august 1898. *(Scrisori de Odilon Redon, 1878—1916*, Paris şi Bruxelles, Van Oest, 1923)

Aţi citit ce scrie despre « subconştientul» meu, în care mă topesc, «parcelă infinită»? Ei bine, nu/ £î *tocmai de aceea mă îndoiesc că acest articol e scris de Denis, tocmai pentru că am cunoscut subconştientuldestul de tîrzîu, la o vîrstă mai înaintată decît aceea a lui Denisîn acest moment,* şi *cînd am văzut acest misterios purtător al artei l-am tratat cu multă băgare de seamă, dar şi cu o imperturbabilă clarviziune mereu prezentă. Cred că sînt îndreptăţit să gîndesc că fără deplina mea luciditate faţă de prezenţa «subconştientului» aş fi trecut drept un nebun şi un nătărău.*

O D I L O N R E D O N *(Scrisoare către A. Bonger*, 30 iunie 1903, cu prilejul unui articol al lui Maurice DENIS apărut în L' O c c i d e n t , aprilie 1903. Citat d e R O S E L I N E B A C O U : *Odilon Redon*, 2 voi. Geneva, Pierre Cailler, 1956)

Contemplînd fiecare pînzâ a maestrului Redon vedeam limpede că acest trandafir era arzător ca vara, plăcut ca dragostea, docil ca sărutul... Dar, spuneam, mai era şi un farmec cu neputinţă de definit, o întrebare de la sine formulată către aceste culori, atît de simplu, de copilăreşte, de crud puse, încît din simpla lor juxtapunere se năşteau subtilitatea, precizia şi nesfîrşita nuanţă.
Da. .. dar răspunsul? Ah! Era fără îndoială chiar secretul maestrului Odilon Redon. Iar el nu părea să observe tulburarea mea şi visa, cu umbrela sub braţ.. .Cînd deodată. ..
Cînd, deodată fui cuprins de uimire vâzînd cum se deschid buzele întunecate ale unui trandafir. Şi, înainte de a fi apucat eu să-l întreb ceva:
— Vrei sâ-i descoperi geniul? întrebă trandafirul.
Am înclinat din cap.

— Nu-l cunosc şi nici el însuşi nu-l ştie, zise trandafirul. Apoi tăcu.

F R A N C I S J A M M E S *(Odilon Redon, botanist, Versuri şi Proză,* voi. VIII, dec. 1906)

Trandafirul n-are dreptate; ştiu ce fac.

(Scris de R E D O N cu creionul pe exemplarul din *Versuri şi Proză,* trimis lui A N D R É B O N- G E R în februarie 1907. Citat de Roseline Bacou, op. cit.)

LUI ODILON REDON *Paris,*

februarie, 1885.

. . . Iată că de două zile răsfoiesc această suită extraordinară de şase litografii fără să epuizez impresia vreuneia din ele, atît de departe merge sinceritatea dumneavoastră de viziune, nu mai puţin decît puterea dumneavoastră de a o suscita la altul. O foarte misterioasă simpatie v-a făcut să portretizaţi în acel fermecător ermit nebun pe bietul omuleţ ce din străfundul sufletului aş dori să fiu; şi atîrn acest desen undeva pe vreun perete al memoriei mele, pentru a le judeca pe celelalte într-un mod mai dezinteresat. Capul din Vis, *« această floare a nunţii», iluminată de o limpezime pe care numai ea o ştie şi care nu va fi rostită cît va dura tragica pîlpîire a existenţei obişnuite; şi ce sinteză, condensată crud, fără nici o gălbejire, şi aproape împlinită a înfăţişării lăuntrice a multora, în planşa a patra. .. Dar admiraţia mea fără rezerve se îndreaptă spre marele Mag, inconsolabil şi obstinat cercetător al unui mister despre care ştie că nu există, şi pe care-l va urmări pe vecie pentru aceasta, cu doliul deznădejdii lui lucide, căci acesta ar fi fost adevărul!. . .*

.. .Altă preferinţă a mea, în aceeaşi ordine de gînduri salomonice este «straniul jongler» cu spiritul devastat de minunea cu sens adînc pe care o înfăptuieşte, şi atît de suferind în triumful savantului său rezultat...

S T É P H A N E M A L L A R M É *(Gînduri despre poezie,* culese şi prezentate de Henri MONDOR. Monaco, Ed. du Rocher. 1946)

... Iată că într-o zi în care discutasem despre Edgar Poe, pe care l-a ilustrat, mi-a povestit : « Tatăl meu% originar din Libourne, în apropiere de Bordeaux, plecase de tînăr la New Orleans, în perioada războaielor primului imperiu. A fost colon, a avut sclavi negri, şi s-a *căsătorit*

cu o creolă, de origină franceză, din New Orleans. La *cinci sau şase ani după această căsătorie,* se *hotărîse*, *îmbâgăţit, să se reîntoarcă definitiv la proprietatea din Medoc. Eram atunci conceput şi gata să mă nasc...* /lş *fi vrut ca din întîmplare sau de voia destinului să vin pe lume în mijlocul valurilor: într-un abis.»*

ARY L E B L O N D (Catalogul expoziţiei Odilon Redon, *Pastels and Drawnings,* la Galeria Seligman, New York, oct-nov. 1951; la Muzeul de artă din Cleveland, nov. 1951 – ian. 1952 şi la Walker, Minneapolis, febr. —mart. 1952)«

RODOLPHE BRESDIN VĂZUT DE REDON

L-am cunoscut. Omul era un pur sînge, artistul – un solitar sălbatic, gelos pe siguranţa gîndirii şi a muncii sale – trăia sub forţa unor porniri, impulsuri. Se lăsase în voia instinctului. Lucra ca un copil, fără disciplină, cu o nestăpînită intoleranţă...
Cum de acest om integru, acest maestru de rasă bună, a lăsat lucruri păstrate, e *adevărat, de admiratori fideli, dar pierdute multă vreme în lumea acelor lucruri de care vorbim uneori dar care apoi sînt uitate, sau devin invizibile? Desigur, pentru că n-a căutat niciodată gloria. Trăia de pe o zi pe alta. Trăgea, cu indiferenţă, tiraje limitate la numai trei sau patru gravuri, mînat cum era de dorinţa de mai bine, sau obligat să cedeze imperioasei nevoi de a-şi procura, prin vînzare, mijloace de viaţă imediate. Apoi caracterul însuşi al acestor lucrări, întotdeauna stranii, fiindcă sînt frumoase, niciodată multiplicate de editori, rar puse în vitrină, nicăieri expuse. Izolarea păstrată de un artist liber, care are puţini prieteni printre aceia care nu sînt artişti. în sfîrşit, legea tenebrelor care vrea ca acela fără talent să fie pe culme, iar celălalt, care aduce o artă personală sau care propune sensibilităţii surprizele nerelative ale lumii, să rămînă necunoscut! De ce această nedreptate, e o întrebare vană, pe care o va reduce întotdeauna la tăcere umbra misteriosului destin.*
Al său i˜a impus să resimtă grozăvia sărăciei. De n-ar fi fost grijile pe care i le agravau sarcinile familiale – căci era foarte uman, foarte bun – i-ar fi suportat amărăciunea cu demnitatea degajată pe care o conferă geniul şi forţa vocaţiei . . .

. . .Cînd avea vreo 45 de ani, venise la Bordeaux unde-l vedeam zi de zi în periferia în care locuia, pe strada Fosse-aux-Lions (Groapa cu lei). Cu un umor trist, vedea ceva din destinul său în numele acestei străzi; l-a notat de altfel de cîteva ori în planşele sale, surîzînd. .. .. .Imaginaţia era singura lui putere. Nu concepea nimic anticipat. Improviza cu plăcere, sau desăvîrşea cu tenacitate dezordinea acestei vegetaţii mărunte, imperceptibile, pe care o vedeţi acolo, în pădurile visate de el. Adora natura. Vorbea de ea cu bunătate, cu tandreţe, cu o voce care devenea dintr-o dată convingătoare şi gravă, contrastînd cu tonul conversaţiei sale, de obicei fantastă şi veselă. « Desenele mele sînt adevărate, orice s-ar spune», afirma adesea.

O D I L O N R E D O N (Prefaţă Ia expoziţia retrospectivă a operei lui BRESDIN la Salonul de Toamnă din 1908)

TOULOUSE-LAUTREC

1864 *24 nov.* Naşterea la Albi a lui Henri, fiul lui Alphonse de Toulouse-Lautrec-Monfa, descendent direct al con- îilor de Toulouse, şi al Adelei Tapie de Céleyran. De la vîrsta de patru ani începe să deseneze şi face călătorii dese la Paris împreună cu familia.

1878 *mai.* îşi fracturează femurul stîng.

1879 *aug.* Fractura femurului drept, urmată de atrofia ambelor picioare. Copilul nu va mai creşte. Părinţii îi vor încuraja de aci înainte vocaţia artistică.

1880—1882 Are ca profesor de desen pe René Princeteau, autor de scene militare şi ecvestre, apoi se inspiră din Lewis Brown.

1886 În atelierul lui Cormon îl întîlneşte pe Van Gogh, de curînd sosit la Paris. Se stabileşte în Montmartre, frecventează circul Fernando, cabaretul lui Bruantt Mirlitonul; Moulin de la Galette şi dansatoarele sale, La Goulue, Jane Avril. Întîlneşte pe Pissarro, Degas, Gauguin, Seurat.

1891 Primele afişe pentru Moulin-Rouge.

1893 Expoziţie la Galeria Goupil a suitei de lucrări consacrate

cartierului Montmartre. Este încurajat de Degas.

1894 Desenează pentru revista *Le Rire* primul album cu Yvette Guilbert. Pictează tabloul *La Salon.*

1896 Participă la Salonul Esteticii Libere de la Bruxelles» Călătoreşte în Olanda şi Spania. Se consacră litografiei.

1898 Călătoreşte la Londra.

1899 *febr.* Gravă criză nervoasă, care necesită izolarea într-o clinică din Neuilly. Seria de desene *Circul.*
mai. Părăseşte clinica dar va trebui să fie supravegheat în permanență de către prietenul său Paul Viaud.

1901, *9 sept.* Toulouse-Lautrec moare la castelul din Malrome, nu departe de Bordeaux, lîngă mama sa care îi fusese cel mai fidel prieten. Ea avea să reunească multe din lucrările sale şi să le ofere oraşului Albi pentru constituirea actualului Muzeu Toulouse-Lautrec.

DESPRE TOULOUSE-LAUTREC

Adora trupul de femeie. Tot ce au femeile. Pălăriile îl încîntau tot aşa cum îl umpleau de bucurie pe Renoir; manşoanele şi rochiile pe care nu se putea opri să le laude ca pe nişte fiinţe vii. Se îmbăta de mîinile femeilor. De cîte ori n-a fost văzut năpustindu-se la sînii lor! îi plăcea să mîngîie femeile. Mai puţin din dragoste decît din prietenie. Dacă nu, în acelaşi timp, din ingenuitate de faun şi devoţiune de amator savant. Poate că era atras mai mult decît de altele de acele femei care trebuie iubite aşa cum bărbaţii nu ştiu să le iubească.

T H A D E E N A T A N S O N *(Pictaţi şi ei la rîndul lor*, Paris, Albin Michel, 1948)

Dacă vroiai să vorbeşti cu el despre pictură, îţi răspundea: «Lasă asta!»

P A U L L E C L E R C Q (Pe *lingă Toulouse- Lautrec,* Paris, Floury, 1921)

SFATURILE CONTELUI ALPHONSE .
DE TOULOUSE-LAUTREC CĂTRE FIUL SĂU,
SCRISE PE UN MIC MANUAL
DE CREŞTERE A ŞOIMILOR, PE CARE I-L DĂRUISE

« *Aminteşte-ți, fiul meu, că viața în aer liber şi în plină zi este singura sănătoasă. Tot ce e lipsit de libertate se denaturează şi moare repede. Această cărticică de creştere a şoimilor te va învăța să apreciezi viața cîmpiilor largi, şi dacă vei cunoaşte vreodată amărăciunile vieții, calul, în primul rînd, apoi cîinele şi şoimul îți vor putea fi tovarăşi de preț, ajutîndu-te să le uiți puțin.* »

Henri de Toulouse-Lautrec se stinse în vara lui 1901, la castelul din Malrome, în mijlocul alor săi.
Părintele lui, durîndu-l piciorul în acea zi, veni călare la înmormîntarea fiului.

(Ibid.)

IV. NABIŞTII

VUILLARD ŞI BONNARD MAURICE

DENIS ŞI ARTA SACRĂ

Tn 1888, în timpul celui de-al doilea popas la Pont- * Aven şi înaintea dramei de la Arles, Gauguin devenise conştient de geniul său şi de noutatea pe care acesta era chemat s-o aducă în arta de a picta. Sub degetele sale şi ale lui Emile Bernard, s-au născut « cloazonismul» şi sinteza. Unui nou adept, Paul Seru- sier, Gauguin îi dă în Bois d'Amour o lecție familiară şi-i dictează, ca să zicem aşa, o asociere de culori pure pe o scîndurică, fundul unei cutii de țigări: acesta va fi «talismanul» pe care Serusier, « operat de cataractă» ca David la Herculanum, îl va arăta prietenilor săi de la Academia Julian— Ranson, Ibels, Denis, Bonnard. O confidență transmisă astfel este un secret. Există în ea sentimentul că arta, în schimburile ei, procedează prin iluminări de care nu pot profita decît rari şi vajnici inițiați. 0 nouă concepție despre pictură apare ca un adevăr. Prin urmare ea ține de categoria spiritualului, iar aleşii care vor practica această nouă metodă de a picta nu vor putea să nu-şi identifice practica cu un exercițiu

spiritual: tocmai de aceea se vor dori uniți între ei într-o disciplină asemănătoare cu aceea a comunităților religioase. Serusier scrie «fratelui» Maurice Denis, într-o « zi de Venus 1889 »: « Visez la viitorul unei confrerii epurate, compuse numai din artişti convinşi, îndrăgostiți de frumos şi de bine, punînd în operele şi în purtarea lor acest caracter greu de definit pe care l-aş desemna în termenul Nabi.» *Nabi* înseamnă « profet» în ebraică. Era fără îndoială şi puțină farsă în acest grup al nabiştilor, în ceremonialul şi în jargonul lor; unele aspecte ale simbolismului care-şi trăia ultima perioadă şi ale grupului contemporan
Rose-Croix îşi făceau simțite efectele. Dar era şi ceva serios şi mai era această nevoie de fraternitate spirituală închegată în jurul prețiosului nucleu care e o idee nouă. Resimțind tocmai această nevoie, Van Gogh îl chema pe Gauguin să împartă cu el solitudinea de la Arles şi să creeze împreună « Atelierul Viitorului». La fel şi lyonezii din atelierul lui Ingres, de la care Maurice Denis şi-a însuşit suflul, pentru a-l transmite atelierului său de Artă Sacră.

Totuşi, Ingres ca şi Gauguin erau cei mai puțin religioşi dintre oameni şi cei mai puțin aplecați spre mister şi misticism. Dar o puternică spiritualitate se degaja din ei, şi mai ales figura lor putea să apară ca mesagera unei concepții înalt spirituale despre artă. Arta, pentru ei, şi mai exact forma particulară de artă pe care o practicau, aceea pe care o instauraseră, apărea într-un mod imperios şi prevestitor – profetică. încă o dată, ca un adevăr. Un adevăr demn, după care se ordonează întreaga existență, pînă la sacrificiu. Dintre toți nabiştii, la Serusier apare mai puternic acest fel de revelație, datorită felului său de a fi. E destul să-i parcurgem scrierile, în care simțim aspirația spre o doctrină artistică rațională şi sigură. Serusier a înțeles că noua direcție imprimată de geniul lui Gauguin artei de a picta tindea spre o epurare a mijloacelor şi că trebuia să se termine o dată cu echivocurile şi delectările impresionismului. Orice revoluție plastică este şi o simplificare, o reîntoarcere la noțiuni primare, un primitivism, o renaştere. Un spirit ca acela al lui Serusier era întru totul potrivit să cultive naivitatea sufletească ce trebuia să însoțească o astfel de simpli-

ficare intelectuală şi tehnică.
De altfel « naivitatea » plutea în aer, ca şi un proaspăt naturism pe care-l resimțim în poezia lui Francis Jammes sau în *Les Nourritures terrestres* de Gide. De aceste lucruri sînt foarte apropiate saluturile angelice, stilizările prerafaelite ale lui Maurice Denis. Celebra definiție dată de el tabloului, care, «înainte de a fi cal de luptă, nud de femeie sau anecdotă oarecare, este în primul rînd o suprafață plană acoperită de culori aşezate într-o ordine anumită», arată clar elanul care împingea pe atunci spiritul să măture din cale toate complicațiile artificiale şi să revină la o stare de primordială, virginală rigoare. Natura inițială a picturii fusese regăsită.
Există de asemenea la nabişti un gust de sfîrşit de secol şi anul 1900, acel deliciu pe care o epocă fericită îl simte amuzîndu-se pe socoteala ei însăşi, considerînd modele, divertismentele, scenele trecătoare ale străzilor, acoperindu-se de ilustrații şi de decoruri. Căci, ne- putîndu-şi găsi un stil, epoca se apleacă spre decorativ şi se complace în el. De unde aceste torsiuni florale ale fustelor şi ale vazelor, acest japonism modern- style de seducția căruia nabiştii nu scapă de fel, după cum în urma lui Toulouse-Lautrec nu-şi vor refuza plăcerea, pe care epoca le-o oferă, de a face programe de café-concert şi de teatru, sau afişe. Dar în acest modernism poate încăpea de asemenea amărăciune şi revoltă. Este epoca Afacerii Dreyfus, a socialiştilor, antimilitarismului, anarhismului. E şi epoca unui fel de realism acut şi crud, ce înfloreşte mai ales la *Revue Blanche*, publicația fraților Natanson, şi pe care îl regăsim în comicul înghețat al anumitor picturi de Vallotton ca şi în romanele lui. Avangarda nu se mai mărgineşte la elita boemă, a cucerit Bulevardul şi înfruntă vastul spectacol al lumii. E şi epoca acelui Théâtre de l'Oeuvre, în care izbucnesc supremele sonorități ale simbolismului, rîsul lui *Ubu*, şi marele lirism anarhic al lui Ibsen.
Totuşi, sub aceste aparențe subversive, o burghezie ascendentă şi luminată asigură triumful Republicii. Mari figuri ca Thadée Natanson şi Arthur Fontaine ne apar ca reprezentative pentru această societate burgheză expertă în afaceri, preocupată de binele

public şi de progres, deschisă ideilor noi deopotrivă pe plan social ca şi în domeniul literelor şi artelor, care îi va întîmpina favorabil pe nabişti, făcîndu-şi-i prieteni şi decoratori. Astfel, nabiştii vor lucra pentru o elită alcătuită din industriaşi, medici, marile familii şi oameni de gust; picturile lor, reprezentînd interioare şi grădini, ne introduc înti-un climat de tihnă şi blîndeţe.
O altă trăsătură a nabiştilor şi a prietenilor lor – şi care e încă o trăsătură a epocii – este preocuparea pentru meserie şi pentru meşteşuguri.Prin aceasta ei amintesc de o altă confrerie artistică, aceea a prerafaeliţilor. Meşteşugurile i-au solicitat, mai ales tapiseria, fie pentru că începuse epoca industrială şi că nu mai puteau fi ignorate meritele lui *Homo Faber*, egal în demnitate cu artistul izolat în nobilele speculaţiuni ale artei majore, fie pentru că meşteşugurile apar ca un protest al lucrărilor simple şi naturale ale mîinii contra invaziei maşinii. În orice caz, acest interes pentru meşteşuguri marchează – şi el – nevoia artistului de a-şi lărgi activitatea şi de a participa la viaţa comună. 0 fermecătoare mărturie a tuturor acestor lucruri ne este adusă de « sculptorul nabist» Georges Lacombe, fiu al unui ebenist; sculpturile lui în lemn sînt dintre cele mai interesante, mai ales un pat mare a cărui decoraţie în stil primitiv şi cu intenţii simbolice e de cel mai bun spirit gauguinian.
Pe scurt, există la nabişti o acceptare întrucîtva şireată a realităţii contemporane, a modelor ei, a străzii pariziene ca şi a intimităţilor burgheze şi, contradictoriu, o dorinţă de puritate care se manifestă mai ales în tehnică, în ruptura acesteia cu impresionismul, în clarificările şi simplificările ei. Este acesta un moment foarte subtil şi foarte bogat al istoriei artei franceze. Puternice personalităţi se desprind, Maurice Denis, Vuillard, Bonnard, Maillol, care n-a făcut parte din grupul iniţial, dar le-a fost prieten şi face parte din filiaţia lor spirituală. îşi vor urma de aci înainte, fiecare în* parte, panta geniului propriu. Dar nu i-am putea înţelege fără a-i considera în această primă perioadă a tinereţii lor cînd aspiraţii apropiate i-au făcut să se întîlnească. Maeştrii pe care i-au revendicat cu toţii i-au orientat, Gauguin în primul rînd, cu riguroasa lui gîndire bidimensională şi culorile lui puternice. De

asemenea Cezanne, atitudinea lui în fața naturii, constructivismul său răbdător, credința sa obstinată în resursele spiritului. Apoi Puvis de Chavannes cu maniera sa decorativă şi alegorică. Şi Odilon Redon, mare poet izolat şi secret care ştia să dea suflet unei materii feerice. Pe scurt, au reținut atunci tot ce putea să le fie lecție de puritate, de inteligență şi de spirit. Aceasta, în climatul unei epoci foarte complexe, astfel că nu se puteau limita la o doctrină prea strictă şi că un alt apel avea să-i solicite, acela al libertății. Dar poate că această libertate n-ar fi fost pentru ei la fel de fecundă dacă, în tinerețe, n-ar fi fost nabişti.
Un gust minunat, o inteligență plastică foarte fină şi liberă sînt darurile care i-au permis lui Edouard Vuillard să-şi împlinească destinul, acela de a deveni, în sensul cel mai precis al cuvîntului, un maestru al şcolii franceze. Aceasta s-a realizat într-o perfectă armonie între artist, pe de o parte, şi pe de alta Parisul şi mediul parizian. Tehnica «â la colle», pe care o folosea Vuiîlard – şi al cărei singur defect este de a fi prea riscantă – se potriveşte, prin tonurile ei mate, de o surditate rafinată, de un farmec infinit de discret, cu atmosfera acestei epoci şi se acordă cu melodia pe care la pianele din saloanele capitonate o făceau să răsune pe atunci Chausson şi Faure. Nu putem să nu observăm că există epoci în care măestria îşi alege cu naturalețe mijloace rapide, exprimate în pastel, de pildă, care a fost unul din mijloacele favorite ale acelor maeştri din secolul al XVIII-lea al căror prestigios succesor Vuiîlard este în modul cel mai evident. Pacea familiară a grădinilor publice se povesteşte în panouri decorative de un japonism încîntător, la fel intimitatea marilor biblioteci tăcute. Căci, pictor al scuarului Vintimille, Vuiîlard e deopotrivă pictor de interioare, ca şi un admirabil intimist, atent aplecat asupra țesăturilor, bibelourilor, detaliului oricărei naturi moarte, efectelor de ecleraj ale lămpii. A fost un magician al micilor miracole ale vieții obişnuite. El şi-a exercitat magia în timpul perioadei nabiste cu o stranie putere care, ulterior, a început să pară mai familiară. Dar primele sale lucrări ne surprind prin noutatea viziunii, îndrăzneala tuşei şi compoziției, ciudățenia petelor ieşind din umbră şi, pentru a spune totul, prin aerul de mister. Lucruri şi chipuri se pre-

zintă într-un fel aparte, în surdină, la lumină de abajur. Nu putem să nu evocăm toate substraturile afective de care, în aceeaşi perioadă, Maeterlinck a încărcat cuvîntul *Interior*, titlul uneia din lucrările sale. Vuillard e atunci, în momentul apariţiei sale, un geniu absolut nou şi, fără nici o îndoială, cel mai original dintre toţi tovarăşii săi. E adevărat poate că mai tîrziu s-a obişnuit el însuşi cu propria sa noutate, ca pentru a trage o învăţătură şi a se obişnui cu ideea că atîta poezie nu era în fapt decît o fericire burgheză.
Prezentul nostru, problematic şi curios, găseşte mai multe resurse în evoluţia lui Pierre Bonnard. Acesta se situează, nu mai puţin definitiv şi glorios decît Vuillard, în marea tradiţie franceză iar neliniştea lui, pe atunci mai timidă, a urmat în continuare o curbă mai amplă. Arta lui continuă să fie sursa a nenumărate descoperiri şi-şi păstrează, vie şi la fel de puternică, virtutea revoluţionară. Aceasta pentru că ochiul său viu şi care, la fel ca al prietenilor săi de tinereţe, ştiuse să se amuze, nu fără ştrengărie, în faţa scenelor de stradă de la sfîrşitul veacului, era în acelaşi timp un ochi de poet, anume făcut să se emoţioneze în contact cu natura. Om singuratic, taciturn şi simplu, Bonnard simţea natura, o respira, trăia alături de ea şi prin ea. O regăsea pînă şi în lumina învăluitoare a încăperilor în care evoluează nuditatea graţioasă a tinerelor fete. Natura era pentru el o imensă delectare confuză, în care-i plăcea să se scalde. îşi organizase viaţa pentru a trăi în mediul ei, mai ales la Vernont, apoi la Cannet pe ţărmul Mediteranei, locul luminoasei lui retrageri şi al ultimelor zile de viaţă. Aici s-a lăsat în voia acestei confuzii care este cosmosul însuşi şi s-a inspirat pentru a crea acele poeme senzoriale al căror ansamblu constituie una din operele cele mai admirabile ale timpului nostru. Pete de culoare, sau mai curînd senzaţii colorate şi care nu sînt altceva decît senzaţii de flori, de fructe, de frunzişuri, de raze de soare, de întinderi celeste şi marine, am îndrăzni să spunem chiar senzaţii de parfum se întrepătrund în pînzele sale fără nici o teamă de construcţie sau de perspectivă. Regăsim fără îndoială în fantezistele puneri în pagină ale lui Bonnard, numit cîndva « nabist japoni- zant», influenţa japoneză şi în general o dezvoltare a cuceririlor impresionismului:

este în firea însăşi a geniului profund al artistului să vadă în acesta o concepție despre lume cu totul panteistă şi după care nu serveşte la nimic să încadrezi lumea, s-o organizezi, s-o compui. Nu trebuie să-i cauți nici începutul nici sfîrşitul, nici planuri şi nici dimensiuni; trebuie să găseşti în ea o delectare, şi asta în modul cel mai simplu, cu acea simplicitate pe care o avea geniul lui La Fon- taine. Astfel, prin acest miracol de simplicitate, prin exercițiul darurilor sale naturale, prin caracterul imediat al încîntărilor sale, Bonnard a putut satisface o epocă ce pretindea artiştilor s-o încînte, dar mai ales s-o uimească prin transpunerile, ba chiar prin abstractizările lor. Bonnard nu-şi dorea decît ca pictura lui să încînte şi natura apare ingenuă în operele sale: dar exigențele intelectuale cele mai severe consideră, în acelaşi timp, că în opera sa această natură este *transfigurată.*
Ultimele lucrări ale lui Bonnard arată că lirismul acestuia devenea din ce în ce mai liber şi mai strălucitor. Iar exemplul lor rămîne de o importanță hotărîtoare, menținînd importanța capitală a valorilor picturii, a valorilor permanente ale picturii. Conceptul însuşi de pictură poate fi pus în cauză, iar pictura se poate nega la nesfîrşit, poate s-o ia de la cap, poate să-şi atribuie alt rol decît transpunerea unei senzații şi imaginea de şevalet: nu va putea fi totuşi uitată profunda semnificație a artei lui Bonnard care, înțelegînd ce e mai profund în veacul nostru, şi-a rafinat continuu invențiile în domeniul luminii, materiei colorate, raportului expresiv al omului cu natura, al imanenței universale. Pentru că unul din scopurile picturii rămîne irecuzabil acela de a înfăptui astfel de minuni.
Iată de ce astăzi, după desfăşurarea panoramei a cincizeci de ani de artă, trebuie să ne întoarcem privirile asupra rolului preeminent şi cu totul aparte al lui Pierre Bonnard – pictorul cel mai pictor al acestei jumătăți de secol.

Diversitatea temperamentelor care se asociază în grupul nabiştilor sau în preajma lui se manifestă mai limpede o dată cu dezvoltarea fiecăruia dintre ele. în fapt, nu e nimic comun între pastoralele păgîne ale lui

Ker- Xavier Roussel, cumnatul lui Vuillard, pe de o parte, opere decorative cu o foarte frumoasă şi graţioasă alcătuire, unde respiră căldura *Dupâ-amiezii unui faun*, şi, pe de altă parte, arta acută şi uscată a lui Felix Vallotton, elveţian redevenit francez, autor de nuduri în care recunoaştem spiritul lui Ingres, dar mai incisiv, autor de peisaje acide, de interioare şi de portrete cumplit de posomorite şi de mici scene comice, capodoperele sale poate, adevărate fragmente de viaţă în care a resuscitat naturalismul feroce al unora din cei mai buni scriitori de la *Revue Blanche.* De altfel, să ne amintim că Vallotton însuşi era unul din aceşti scriitori, şi e cazul să completăm studiul picturilor sale prin lectura romanelor pe care le-a scris, dacă vrem să înţelegem întreaga complexitate a celor dintîi şi să determinăm, în ansamblul ei, poziţia spirituală a lui Vallotton. Romanele sale ne dau într-adevăr cheia necesară. Discernem în ele un sentiment bivalent: pe de o parte o aspră şi incisivă efervescenţă contra societăţii burgheze, abjectă, ridicolă, reacţionară şi, pe de altă parte, nu mai puţin reacţionara satisfacţie de a face parte din ea. Dar toate acestea nu fac decît să-l închidă pe Vallotton în propriile lui limite; sau poate că fac din Vallotton tipul caracteristic al unei întregi epoci marcate de ceea ce ar trebui numit anarhism burghez?

Aşadar, fiecare din tinerii nabişti, chiar din primii ani ai secolului, îşi urmează drumul propriu. De pildă, Maurice Denis. După ce formulase cîteva din teoriile cu care generaţia lui se putea îmbogăţi din lecţia lui Gauguin, şi după ce participase cu primele sale picturi de o factură voit sintetică şi primitivă, cu scenele intime şi maternităţile lui, la înnoirile timpului, Denis s-a întors la clasicism. Vocaţia lui pentru autoritate şi ordine, spiritul lui mai ales idealist, îl împingeau spre aceasta, ca şi gustul pentru compoziţie care i-a permis să realizeze atîtea remarcabile picturi decorative pentru palate, teatre (Théâtre des Champs- Elysées, 1912), biserici. « Neotradiţionalism »-ul plutea în aer, generat de revista /' *Occident* a lui Adrien Mi- thouard şi de unele tendinţe de la începuturile *Acţiunii Franceze.* Călătoriile în Italia i-au întărit lui Denis această aspiraţie spre clasicism, pe care şi-a realizat-o mai ales printr-o importantă renovare a artei catolice, în 1898 i

se comandase un panou religios pentru capela unui colegiu din Vésinet. în 1919, împreună cu Georges Desvallières, deschide, la sediul Societăţii Saint-Jean, din strada Furstenberg, în casa învecinată cu a lui Delacroix, Atelierele de Artă Sacră.

Maurice Denis s-a considerat de mai multe ori ca făcînd parte din această mişcare de arhitectură şi de decoraţiuni religioase, animată, sub cel de-al Doilea Imperiu, de discipolii lui Ingres, căruia i se datorează diferite biserici sau decoraţiuni la unele biserici pariziene. Apropiată de Denis era figura emoţionantă a celuilalt pictor din Pont-Aven pe care trebuie să-l evocăm, Dom Verkade, şi tentativa lui Beuron. Toate acestea sînt fără îndoială mai interesante din punctul de vedere al istoriei spirituale decît satisfăcătoare din punctul de vedere al istoriei artistice. Nu e totuşi mai puţin adevărat că începînd din acest moment se pune o mare problemă, care a transformat lumea religioasă, ca şi lumea artelor. Secolul al XIX-lea, în ansamblul lui, a ignorat inspiraţia religioasă. De abia putem număra cîteva capodopere de acest fel la Ingres, Delacroix, Corot, Manet, Rude sau Rodin. Dar noile biserici reprezentau o artă compozita şi de imitaţie Dezbaterea despre arta modernă şi despre adaptarea ei la viaţa modernă trebuia în mod necesar să apară şi în domeniul religios. Pe de o parte era necesar ca artişti credincioşi şi de o calitate nobilă şi generoasă, cum era Maurice Denis, să caute să-şi ilustreze credinţa. Pe de altă parte, trebuia ca eclesiasticii şi comunităţile religioase să ia iniţiativa de a încredinţa construirea si ornamentarea bisericilor unor artişti buni, credincioşi sau necredincioşi, dar, în orice caz, în stare să asocieze arta cu credinţa, aşa cum s-a întîniplat în toate epocile, potrivit cu stilul fiecărei epoci.

Pretutindeni în Europa, şi mai ales în Germania, s-a produs o mişcare de artă sacră. în Elveţia ea a fost animată de pictorul şi sticlarul Alexandre Cingria şi de societatea lui din Saint-Luc. în Franţa, la fel, arhitectura modernă a fost chemată să construiască biserici. Arhitectul Dom Bellot şi renumitele şantiere ale cardinalului Verderier au dat semnalul, chiar dacă n-a fost în această activitate decît un modernism îm-

prumutat şi superficial. Totuşi, şi aceasta este un eveniment capital, una din capodoperele fraţilor Perret este o biserică: aceea din Raincy. Diferitele meşteşuguri, şi mai ales acela al vitraliului, vor colabora la această înnoire. Mînăstirea din Ligugé se remarcă în producţia tradiţională de emailuri după modele puse la dispoziţie de Rouault, Braque sau André Mar- chand. La mînăstirea de la Pierre-qui-Vire, în centrul roman din Bourgogne, predica e asociată cu actul creaţiei manuale; preocupările de artă sînt puse aici sub semnul acelui maestru al artei creştine care a fost Albert Gleizes. Salonul Artei Sacre, animat de Joseph Pichard, prezintă în fiecare an lucrările executate în toate aceste domenii meşteşugăreşti în vederea unei renovări a artei religioase. Această renovare trebuia să se facă printr-o transformare a spiritului general şi prin cooperarea de ansamblu.
De altfel, problema capitală a artei timpului nostru nu e tocmai aceea de a reuni toate artele în sinteza supremă pe care o reprezintă *monumentul?* Un stil nu-şi marchează definitiv locul în succesiunea civilizaţiilor decît dacă rămîne înscris în monumentalitate. Şi de ce n-ar fi fost invitaţi la aceasta aitiştii cei mai de seamă ai timpului nostru ? Aceasta e ideea, extraordinar de simplă, care i-a inspirat pe abatele Devimy, paroh de Assy, şi pe reverendul Paul Couturier, dominican, în iniţiativa lor de la biserica de la Assy, în Savoia superioară, la decorarea căreia au colaborat, printre alţi excelenţi artişti, Rouault, Bazaine, Bonnard, Ma- tisse, Braque, Lipchitz, Germaine Richier, Lurçat. în acelaşi timp, Matisse executa capela de la Vence. Capela din Audincourt e decorată cu vitralii de Léger şi de Bazaine. Umila capelă din Varangeville, cu vitralii de Braque. Le Corbusier construia capela Notre- Dame-du-Haut din Ronchamp, în departamentul Haute-Saône. Comisia monumentelor istorice comanda lui Villon şi lui Chagall vitralii pentru catedrala din Metz.
Aceste exemple dau de gîndit. Stilul modern, spuneam, se exprimă în monumentalitate.De unde necesitatea ca forurile publice, fie că e vorba de stat, fie de biserică, să favorizeze această monumentalitate. Ea nu se poate realiza din plin şi efectiv numai pe căi administrative, pline de dificultăţi şi riscînd să ajungă la soluţii de

compromis, şi de un modernism mai mult sau mai puțin prudent, afectate şi mediocre. Dimpotrivă, cele cîteva inițiative pe care le-am citat mai sus, în special acelea datorate bisericii, sînt reconfortante în sensul că se situează în mod ferm în domeniul spiritual şi al vieții. Şi chiar dacă nu izvorăsc dintr-o doctrină *a priori* şi dintr-un program de ansamblu, dacă sînt modeste, sînt totuşi decisive. S-au născut ocazional, şi tocmai de aceea țin de realitate. Apei, ele angajează pe unii din cei mai buni artişti ai unei epoci plină de mari artişti. încă o dată, totul era ca cineva să se gîndească la aceste lucruri. Reverendul Paul Couturier e unul din cei care s-au gîndit. Fie ca memoria lui să-şi găsească aici cinstirea.

Aceste realizări au fost şi ele însoțite de controverse nu numai în afara, dar chiar în interiorul bisericii. Monseniorul Costantini, în revista *Civiltâ Cattolica*, s-a remarcat prin violența atacurilor sale împotriva acestei aplicări scandaloase a artei moderne la lucrurile sfinte. Ceea ce nu reprezintă fără îndoială altceva decît un aspect al luptelor care macină Vaticanul de cînd integrismul a redobîndit o vigoare atît de imperioasă.

Fără a intra prea adînc în acest conflict, ne vom mărgini să semnalăm concluzia celei mai fervente şi minunate elevații spirituale pe care o aduce cartea *Arta sacră în secolul XX?* (Ed. du Cerf, Paris, 1952), fără îndoială una din marile cărți ale epocii noastre. Autorul este tot un dominican, reverendul P.Régamey care, din 1937 pînă în 1954, a condus împreună cu reverendul P. Couturier, revista *L'Art Sacré*.

V. MAEŞTRII SCULPTORI

începutul secolului al XX-lea este încă dominat A de

figura lui Rodin, unul din cei mai mari creatori ai tuturor timpurilor. Lumea e de acord astăzi să asocieze numelui său pe acela al lui Antoine Bourdelle (1861 – 1929), original din Montalban, desigur pentru că şi el, la rîndul lui, este un creator puternic şi unul din acei oameni care au făcut ca ideea de sculptură să trezească numaidecît ideea de forţă. Specificul acestei meserii nu e oare acela de a ridica în spaţiu imagini ale corpului omenesc, slăvindu-i energia vitală, sentimentele şi aspiraţiile? Totuşi, această ambiţie elementară şi superbă e însoţită la Bourdelle de o profundă cunoaştere a stilurilor. El nu e numai un artist de un lirism arzător şi un artizan fără pereche, ci şi un savant gramatician al formelor şi un eclectic, care se confruntă deopotrivă cu vechii maeştri romanici şi gotici, ca şi cu maeştrii Renaşterii, ca în impozantul monument al lui Alvear. Continuator al lui Rodin, al cărui practician şi colaborator preferat fusese, el se deosebeşte de maestrul său prin acea multiplă disponibilitate a spiritului şi printr-o voinţă de construcţie şi de arhitectură pe care o împarte de altfel cu întreaga lui generaţie. Aceasta este, la Bourdelle, alături de enciclopedism şi de tendinţa, occitană desigur, spre elocvenţă şi emfază, trăsătura ce anunţă preocupări noi. Suflet mare, în care totul găseşte rezonanţă, deopotrivă de ingenios şi de viu, el înţelesese aspiraţia noului secol spre opere şi ele mari, dar de o măreţie echilibrată şi ale căror forţe constitutive, oricît de încordate şi viguroase ar fi, trebuie să ţină de măsură şi raţiune. Astfel, impetuozitatea mîinii, vădită în frumoasele lui busturi, verva oratorică şi demnitatea generoasă a concepţiilor se împacă la el, geniu atît de ciudat situat între două secole, cu spiritul de arhitectură şi de monumentalitate.

în sculptură, aşa cum o concepea Rodin, valorile picturale aveau un rol de jucat, umbra şi lumina colaborau la patetismul figurilor. Sculptorul se complăcea să declare că «oricît de paradoxal ar părea, marii sculptori sînt la fel de colorişti ca şi marii pictori sau, mai mult, ca marii gravori». Această ultimă restricţie reduce prea puţin convingerea esenţială care anima geniul lui Rodin, şi anume că toate resursele de energie universală, culoarea, ca şi celelalte, ţin de domeniul

creatorului şi mai ales al unui creator ca el, de talia coloşilor secolului al XlX-lea, Victor Hugo sau Wagner, pe care îi egala în aspiraţia spre total. Începînd cu secolul al XX-lea, diversele arte tind să revină la definiţia lor specifică; ele resping amalgamul îndrăgit de spiritul romantic şi baroc; iar sculptura îşi regăseşte propriul domeniu, care este acela al volumului. Acest efort sever apare începînd chiar de la Bourdelle, în ciuda vehementelor lui efuziuni.

El devine şi mai categoric la celălalt glorios făuritor de imagini, foarte modest în intenţiile sale, limitate la exigenţele şi perfecţionarea meşteşugului: Aristide Maillol (1861 – 1944). Idealul pe care-l împărtăşeşte cu prietenii săi de tinereţe, nabiştii, este tot un ideal de simplificare şi de puritate. Ca şi ei, s-a ocupat de tapiserie şi de ceramică, de pictura murală, de stilul linear. La început nu abordează sculptura decît prin lucrări mici, din lut ars, de o graţie fermecătoare. Se întîmplă că idealul nabist s-a îmbinat la el cu idealul mediteranean. Maillol, într-adevăr, este originar din Banyuls, şi trebuia să-l fi văzut acolo, pe ţărmul catalan, ducînd o existenţă de o rusticitate virgiliană, pentru a înţelege în ce măsură lecţia acestui imemorial leagăn de civilizaţie a rămas vie şi fecundă, reînnoindu-se de-a lungul secolelor. Sînt numeroşi artiştii care au venit la Ceret sau la Collioure să asculte această lecţie, să soarbă din acest izvor etern, să întîlnească artişti născuţi pe aceste meleaguri, muzicianul Deodat de Severac, sculptorul Manolo, pictorul Terrus, din Elne, ceramistul Artigas; în toată arta modernă poate fi recunoscut un filon catalan.

în fine, călătoria în Grecia, unde-l invită un prieten de-al său, contele Kessler, un mare mecenat german, conturează definitiv geniul lui Aristide Maillol. Fidel neamului său, fidel cerului şi mării, fidel normelor antice de frumuseţe, Maillol e convins că gîndirea lui nu se poate realiza în afara subiectului total şi absolut care e trupul de femeie: acest trup care, singur, poate împlini o operă de cea mai pură perfecţiune. E cunoscut răspunsul pe care Maillol l-a dat lui Clemenceau, Geffroy, Mirbeau, care, ca membri ai

comitetului pentru un monument închinat lui Blanqui, l-au întrebat cum vedea acest monument ce-i fusese comandat, şi ce anume gîndea să facă: « Evident! Un nud de femeie ». Acesta avea să fie *Acţiunea înlănţuită*, capodoperă de nobleţe şi de forţă. Şi Maillol n-a făcut niciodată altceva decît nuduri feminine, de o graţie carnală şi puţin greoaie, strălucitoare de tinereţe, de lumină şi de seninătate.

Semnificativă şi necesară era graţia aceea cam greoaie, marcînd deopotrivă echilibrul vieţii fizice şi^ al pietrei. E reînnoirea unei întregi filozofii a grecilor. în tinereţe, pe cînd scria în catalană şi se făcuse doctorul şi apostolul catalanismului, Eugenio d'Ors a scris o carte cu titlul *La Ben Plantada*, care este o evanghelie a ideii mediteraneene şi a cărei eroină poate să apară ca o soră a lui Mireio. Creaţiile lui Maillol sînt şi ele surori ale acestei Bine Plantate, cu picioare puternice, bine aşezate pe pămînt, şi bizuindu-se pe atracţia ce le leagă de centrul pămîntului. Monumentele funerare pe care acest însorit iubitor al vieţii le-a lăsat locurilor sale natale, la Ceret şi la Port-Vendres, *Flora* de pe terasa din Elne, tînărul erou oferit valurilor mării la Banyuls, *Gîndirea* de Ia primăria din Perpignan, toate aceste capodopere ce continuă să trăiască printre măslini, sub cerul olimpian, şi atîtea zeiţe eternizate în marmură sau în bronz, desenate şi ele dintr-o trăsătură extraordinară, amplă şi gravă, compun o lume de frumuseţe care nu poate fi altfel decît *situată.* Ea răspunde unei naturi şi unei concepţii despre natură, unei armonii şi unui sistem cosmic, unui anumit tip de religie umană. Formele ei nu se explică decît prin raţiuni atemporale şi care ţin de locuri, şi aceste locuri sînt animate de anumite idei care au avut desigur data lor de naştere, ca şi Afrodită apărută din spuma mării, dar care de atunci renasc neîncetat, identice pentru acela care ştie să le înţeleagă, să le stăpînească, să le dea o nouă forţă de viaţă şi de evidenţă. Aristide Mail- lol a fost, în timpul nostru, unul din acei privilegiaţi. Vreau să spun că a ştiut să ne redea, în timpul nostru, permanenţa.

Alături de acest geniu predominant, ne vom mulţumi să

notăm aici doi alți maeştri ai sculpturii clasice, în primul rînd François Pompon (1855 – 1933), umil practician în care tovarăşii săi au descoperit în cele din urmă un foarte mare artist, un animalier minunat care simplifică formele modelelor pentru a reda numai alura şi spiritul lor, şi asta cu o siguranță despre care nu mai putem şti dacă e ştiință sau naivitate. Apoi Charles Despiau (1874 – 1946), care a executat mari figuri admirabile, dar a excelat mai ales în portrete, busturi, de o măsură şi de o simplitate rafinate, în aşa fel iluminate de viață încît reeditează miracolul lui Houdon şi Carpeaux. Dacă, apoi, ne oprim la artişti ca Dejean (1872 – 1953), Drivier (1878 – 1951), Jane Poupelet (1878 – 1932), Wlérick (1882 – 1944), Joseph Bernard (1886—1931), Malfray (1887 – 1940), Mateo Hernandez (1888—1949) fiecare din ei grațios şi puternic, meritînd să zăbovim îndelung asupra lui ca şi asupra lui Cornet, Dideron, Janniot, Yencesse, Saupique, Collamarini sau asupra acelui pur şi limpede Marcel Gimond, demn de maeştrii săi Renoir şi Maillol, el însuşi maestru desăvîrşit, de o inteligență riguroasă, de o ştiință sigură şi profundă – putem atunci constata că şcoala franceză de sculptură clasică rămîne foarte vie în urma atît de bogatei şi glorioasei ei tradiții. Putem merge chiar mai departe. Waldemar George a declarat undeva că secolul al XX-lea este prin excelență secolul sculpturii. Şi aşa e. Să nu uităm, într-adevăr, că la tot acest buchet pe care l-am citat se adaugă sculptorii cubişti şi succesorii acestora în domeniul cercetărilor plastice. Putem deci fi de acord că puține epoci vor fi cunoscut în sculptură o asemenea afluență de talente, o asemenea diversitate de stiluri şi de opere. Şi nu putem decît să deplîngem faptul că nu s-a făcut mai des apel la atîția excelenți artişti pentru a da nobilei arte a sculpturii putința să-şi îndeplinească misiunea socială de a decora locurile publice, de a înălța monumente, de a celebra figurile ilustre, de a comemora marile evenimente.

VI. MONTMARTRE

VALADON ŞI UTRILLO

lWTontmartre e unul din cele mai ciudate locuri ale Parisului, iar numele său reapare în diferite momente ale aventurii artei moderne. în perioada cubismului, făcea contrapunct cu Montpamasse şi Puteaux. Şi asta, cu toate că în acel moment rolul său nu va fi fost decît istoric şi datorat întîlnirii cîtorva artişti la Bateau-Lavoire, după cum gloria Mont- parnassului şi a Puteaux-ului nu se va fi datorat decît unui fenomen de acelaşi fel, contingent. Dar în momentul de care ne ocupăm, Montmartre intervine în aventură, apare în pictură cu spiritul, cu obiceiurile, cu peisajul, cu chipul său. E un izvor necesar de inspirație, aşa cum a fost cîndva cerul din La Manche sau din Ile-de-France. Aşa apare el în pictura impresio- niştilor, a lui Degas, a nefericitului conte noctambul Henri de Toulouse-Lautrec, în desenele revoltate ale lui Steinlen şi în savuroasele schițe din baruri ale lui Bottini, frumoasa pastă albă a lui Pierre Dumont (1884— 1935), unul din locatarii de la Bateau-La- voire, care şi-a sfîrşit povestea, pe jumătate nebun, în mizerie şi spitale, arta, în sfîrşit, a lui Suzanne Vala- don şi a fiului ei, Maurice Utrillo.

E un caz în care oraşul nu poate fi despărțit de artă şi nici de persoana sau destinul artistului. Trebuie să ne închipuim această realitate în totalitatea ei. Suzanne Valadon, succesiv croitoreasă, acrobată de circ, model pentru Puvis de Chavannes şi pentru Renoir, pentru desenele lui Degas, e o fată din popor; din popor a păstrat şi purtările şi geniul. Putem – şi trebuie – să-i studiem arta, care se situează în făgaşul croit de Gauguin, Degas şi Toulouse-Lautrec, dar trebuie în acelaşi timp, pentru a o

înțelege complet, să nu uităm nici o clipă originile, caracterul ei, existența pe care a dus-o, uriașa experiență de viață trăită pe care o aducea cu ea, firea ei de femeie şi firescul acestei firi, lipsa ei de cultură, dar şi felul direct şi spontan care face din ea un foarte mare pictor, după cum aceeaşi calitate a făcut din Colette un foarte mare scriitor. Desenatoare de mare clasă, picturile ei se impun prin amploarea şi decizia trăsăturii, prin coloritul viu, puternic, aproape strident, ținut la suprafață, şi mai ales prin savoarea de adevăr popular pe care o conține. Dacă există un pictor care merită numele de naiv, acela este ea, şi cu ea putem aborda noțiunea de *naiv*, esențială în pictura franceză, şi am putea spune chiar în civilizația franceză. S-a tot spus că civilizația franceză este eminamente savantă şi elaborată. în domeniul artistic ea propune o genealogie de forme de o continuitate şi de o logică extraordinar de satisfăcătoare pentru intelect; iar o încercare de panoramă, ca lucrarea noastră, trebuie să arate această înlănțuire clară de fugă şi contrafugă, ce opune speculațiile constructive care au urmat lui Cézanne, eforturile spre un stil generat de Gauguin sau de Lautrec, țîşnirile de culoare pură şi de expresie venite de la Van Gogh, pe scurt, un fenomen de cultură. Un fenomen pe care-l animă desigur surprinzătoarele intervenții ale geniului, dar pe care inteligența conştientă de ea însăşi îl iluminează, şi din care se pare că trebuie să fie exclusă *igno~ranța.* Fiecare protagonist *cunoaşte* ce a vrut şi ce a realizat predecesorul său şi îşi cunoaşte de asemenea propriul său drum. Iată de ce această istorie e însoțită de atît de vii şi fecunde dezbateri teoretice. Dar n-am putea neglija nici cealaltă sursă de creație, care e populară şi instinctivă.
Subiacentă tradiției pe care intelectul o compune pentru edificarea şi instruirea intelectelor care vor *să înțeleagă* istoria formelor, există şi o altă tradiție, muncitorească şi artizanală, pe care un Malherbe, savant ctitor al limbii şi poeziei franceze, avea s-o consulte în mediul hamalilor din Port-au-Foin. Scriitorul englez George Moore, relatînd în amintirile sale prima întîlnire cu Mallarmé, îl descria ca avînd « o figură de muncitor francez ». E ceva de muncitor chiar şi în cel mai subtil şi voluntar artist de la noi; chiar şi cel mai nobil prinț al inteligenței e un artizan, adică un naiv, un om care nu ascultă decît de o

imperioasă şi consecventă vocaţie, care nu e alta decît aceea de a se servi de propriile sale mîini pentru a face « o treabă frumoasă ». Există acest caracter naiv la Fouquet, la Corot şi chiar la Poussin. Dar să ne oprim la naivii la care nu există decît « naivitate » şi care vin în această societate a spiritelor care este istoria civilizaţiei noastre cu o singură armă: cu aerul din satul sau din cartierul lor.
Astfel, e cazul ca după Suzanne Valadon să ne oprim la Utrillo, flacără pîlpîitoare, născută din cea mai hazardată condiţie, miracol derizoriu. Da, există miracol şi acesta izbucneşte în străzile din Montmartre, copiate ingenuu – în mijlocul anarhiei exterioare şi după obscurele impulsuri ale dezordinii interioare ! – pe cărţi poştale. Localul « Le Lapin Agile », strada Mont-Cenis, biserica Sacre-Coeur, zidurile decrepite ale unui colţ de lume apar eternizate într-o imagistică de o extraordinară justeţe de tuşă şi de o sfîşietoare poezie – romanţa Parisului.
Trebuie deci să credem că realitatea cîntă. Trebuie să credem că din lucruri emană o sentimentalitate: e o veche temă romantică, dar care se confirmă în toate timpurile, ca şi prin această romanţă a Parisului şi mai ales a colinei Montmartre, de care o întreagă boemă s-a îmbătat la începutul secolului. Dacă, prin urmare, una din suburbiile Parisului a fost în stare să producă prin cîntecele sale de stradă un folclor fascinant, aceasta dovedeşte că există conjuncturi în care sufletul omenesc nu poate rezista la presiunea realului, nu poate renega puterea magică a realului. Această lege se manifestă în forma cea mai nudă şi cea mai imperioasă atunci cînd inima astfel mişcată e o inimă simplă, aceea a unui debil mintal, distrus de alcoolism, inima unui adevărat *inocent.* Atunci vraja realităţii se produce cu o violenţă foarte pură. Cel vrăjit n-are linişte dacă nu reproduce, prin mijloacele cele mai directe, casele, zidurile văzute; el asamblează cartoane, lipindu-le cu cocă, aliniindu-le cu firul de plumb al zidarilor; le transpune apoi în pictură, dar făcînd apel tot la realitate; lucrează la lumina unei lămpi de gaz, punînd ipsos în culorile albe. Albul, mai ales, îl obsedează pînă la disperare, şi artistul va face ca din el să se audă plinătatea cîntecului său, care e cîntul lucrurilor, în perioada sa numită «albă», aceea în care şi-a desăvîrşit cele mai frumoase, cele mai patetice din lucrările sale. Recurgerea la cartea poştală e şi ea o mărturie a acestui caracter

irecuzabil al realului. Dacă recurgem la cartea poştală, e pentru că sîntem convinşi că nu trebuie să părăsim nici cu un pas realul, natura, ci s-o reținem, s-o păstrăm în chiar alcătuirea ei, deopotrivă în identitatea ei optică şi în identitatea ei materială. Ajungem în cele din urmă la pictură, dar nu înainte de a fi trecut pe aici; la pictură – adică la creație; acesta nu e un fapt al spiritului ci al lucrurilor înseşi; e puterea pe care o au lucrurile de a se impune. Astfel e şi arta lui Utrillo, despre care nu se poate spune că e *arta lui*; prin intermediul acestui posedat, adevărat «medium» ea este o manifestare a lumii exterioare şi o mărturie parcă, prin el însuşi, a propriei sale existențe. 0 existență ce se revendică de la sine. După o definiție celebră, fiecare artă ar fi o existență văzută printr-un temperament, ceea ce şi e cazul de obicei. Dar aici temperamentul e şters. Abolit, prin cea mai totală umilință. Este mizerabil, inocent, nu contează. Contează numai lumea exterioară, un colț mititel al lumii exterioare, care, punînd din întîmplare stăpînire pe un nebun şi sărăntoc cerşetor beat, se foloseşte de această minunată împrejurare pentru a ne transmite un mesaj de disperare şi de poezie.

GRUPUL NABIS

1888 *oct.* La Pont-Aven, în Bois d'Amour, sub îndrumarea lui Gauguin, Paul Serusier execută pe un panou de lemn un peisaj schematic, tratat în aplauri de culori pure. *dec.* Serusier prezintă această pînză, «talismanul» său, colegilor de la Academia Julian: Bonnard, Denis, Ibeis, Ranson şi prietenilor lor de la Şcoala de belle- arte; Roussel şi Vuillard.

în scurt timp, aceşti pictori aveau să se grupeze sub numele « Nabis » (în ebraică : « profet, » « iluminat »).

1891 Prima expoziție a nabiştilor la galeria Le Bare de Bout- teville, din strada Le Peletier 47.

oct. Apare primul număr din *Revue Blanche*, serie nouă, la conducerea ei revenind frații Natanson. După *Cercle Gaulois*, Paul Fort întemeiază *Teatrul de Artă*, cu colaborarea pictorilor

nabişti.. Prima reprezentaţie are loc la 12 decembrie într-o veche sală de «café-concert» din Faubourg Poissonnière.

1893 *oct.* Lugné-Poe transformă acest *Théâtre d*Art* în *Maison de V Oeuvre* (Casa operei de artă,), al cărei codirector este, alături de Camille Mauclair, şi Edouard Vuillard.

1930 *15 aprilie.* Ultimul număr din *Revue Blanche.*

ATELIERUL DIN STRADA PIGALLE 28

. . .Iată-l pe Maurice Denis. Maurice Denis şi cu mine nu uitasem unul de celălalt; îndrăgisem inteligenţa lui înţeleaptă de la orele de desen din liceu; de altfel, ochii lui Denis reflectau extraordinar caracterul de vizionar al omului care iubeşte liniile frumoase, fruntea lui vorbea de ordine; – prieten cu Gabriel Trarieux, cu Proust (în liceu), el era pentru noi toţi un model de hărnicie şi inteligenţă. Poet-pictor, nu cunoştea alte margini decît acelea ale raţionamentului său potolit, care ne uluia. Denis era rodul spiritului său care toată viaţa l-a împins spre o credinţă cuminte, înţeleaptă. Totodată privirea, ochii îl contrariau mereu; de unde un anume conflict, ce se lăsa bănuit, între execuţie şi gîndire. Nu toţi prietenii săi păreau atinşi de misticismul lui; dar în grupul nostru fiecare îl respecta pe celălalt. Edouard Vuillard, pe care avusesem plăcerea să-l cunosc, ca şi pe Bonnard, datorită lui Denis, era cu totul altfel, delicat şi lipsit de fanatismul ce se străvedea sub calmul aparent al lui Denis; în preajma lui Vuillard te desfâtai într-o pace surîză- toare. Nimic mai armonios decît viaţa, gesturile lui Vuillard, trâdînd o bunătate ce nu părea căutată, retrăgîndu- se întotdeauna cu cea mai delicată pudoare în faţa meriie- lor celorlalţi, care-l respectau. S-a menţinut în umbră înainte de a-şi proiecta lumina atît de variată, ce creştea o dată cu fiecare nou fir de păr alb...

.. .Pierre Bonnard era umoristul grupului; veselia lui nonşalantă, umorul lui se afirmau în lucrări al căror spirit decorativ păstra întotdeauna un nu ştiu ce satiric, părăsit apoi de pictor; să ne aducem aminte de afişul făcut pentru o şampanie, dar mai ales de Metoda de solfegiu ilustrată

de el, minune a spiritului, izvor de bucurie pentru copiii care se exersează într-o muncă mai mult plicticoasă, metodă datorată lui Claude Terrasse. Bonnard nu semăna de loc cu Denis şi Vuillard; dar toți trei intrau în viață cu o voință de noblețe care a fost pentru mine o salvare, o mană cerească. Acest Bonnard, fantezist al căutării, al liniei şi culorii, acest spirit plin de grație şi bună dispoziție în compozițiile lui, cît elan mi-a dat!...

Tot în atelierul de la nr. *28 l-am cunoscut pe inimosul Paul Serusier, un «Nabi» de rar devotament. Inlr-o oarecare măsură, el era maestrul programelor de la* Maison de l'Oeuvre *şi al decorurilor acestora, râmase ca documente minunate pentru prima noastră perioadă; trebuie de altfel să adaug că dintre toți, cel mai legat, şi din prima secundă cel mai interesat de teatru şi cel mai bun sfătuitor al ansamblului, era Edouard Vuillard, care mă însoțea adesea la orele de la Conservator.*

LUGNOE(*de trambulină.* Paris, Gallimard, 1931)

VUILLARD

1868 *11 nov.* Edouard Vuillard se naşte la Cuiseaux (departamentul Saone-et-Loire), unde tatăl său, ofițer în retragere din armata din Africa, fusese numit perceptor.

1877 Familia lui se întoarce la Paris. învață la Rocroy-Saint- Leon, apoi la liceul Condorcet.

1883 Moare tatăl său. Mama deschide un atelier de croitorie.

1888 Se împrieteneşte cu colegul său de liceu K.-X. Roussel, care-şi descoperise vocație de pictor. Se înscriu amîndoi Ia Academia liberă a lui Maillart. Intră la Academia Julian, unde rămîne scurt timp. Este primit la Şcoala de belle-arte unde întîlneşte ultima grupare nabistă.

1390 Desenează programul celui de al doilea spectacol de la *Théâtre Libre.*

1891 împarte cu Bonnard, Denis şi Lugné-Poe micul atelier din strada Pigalle nr. 28. Expune în holul redacției *Revue Blanche.*

1832 şi 1893 Expune la galeria Le Bare de Bouteville.

1893 Lugné-Poe fundează Théâtre de TOeuvre. Vuillard, codirector, execută litografiile pentru primele programe şi schițele de decor.

1894 Execută decorația sălii de mese a hotelului lui Alexandre Natanson din Avenue Foch 6; tema: grădina Tuileries.

1896 Expune la Durand-Ruel.

1897 Expune la Galeria Bernheim, al cărei director era Jos Hessel, văr cu Bernheim.

1899 Publică la Vollard *Peisaje* şi *Interioare*, suită de zece litografii.

1903 Expune regulat la Bernheim pînă în 1913; îşi petrece verile în Bretania şi în Normandia împreună cu familia Hessel.

1908 Crearea Academiei Ranson. Predă aici scurt timp.

1912— 1913 Decorează foaierul teatrului Comédie des Champs- Elysées. Lucrarea e intitulată: *Scene de teatru.*

1914 Mobilizat timp de cîteva luni.

1917—1924 Locuieşte la Vaucresson.

1924—1940 Locuieşte la familia Hessel, în castelul Clayes- sous-Bois, departamentul Seine-et-Oise.

1934 Funcționează temporar în învățămîntul artistic superior, ca membru al juriului pentru Premiul Romei.

1936 Expoziția Bonnard-Vuillard, la galeria lui Paul Rosenberg.

1936—1937 Decorațiuni pentru Palatul Chaillot: *Comedia*.

1937 Membru al Institutului.

1938 Decorațiune pentru Palatul Națiunilor de la Geneva: *Alegoria păcii.*

1938, *mai -iulie.* Mare expoziție retrospectivă la Muzeul Artelor Decorative din Paris.

1940 *21 Iunie.* Vuillard moare în localitatea La Baule.

CARNETELE LUI VUILLARD

.. .Vuillard a lăsat agende cu note ținute la zi, din 1890 pînă la moarte, pline de reflecții extrem de prețioase, fără îndoială, despre artă, despre opera sa, despre contemporani. Acest jurnal era ținut în secret (•••)• K.~X. Roussel (. . .) l-a predat în septembrie 1943 d-lui Adolphe Boschot, secretar permanent al Institutului, pentru a fi ținut secret, în Biblioteca Academiei de belle-arte, timp de 40 de ani.

J A C Q U E S S A L O M O N (*Vuillard*, Paris, Albin Michel, 1945)

BONNARD

1867 *3 oct.* Pierre Bonnard se naşte Ia Fontenay-aux-Roses; tatăl său era inginer din provincia Dauphine, iar mama din Alsacia.
Urmează cursurile liceului din Vanves, ale liceului Condorcet; licențiat al Facultății de drept.

1888—1889 Lucrează la Academia Julian, unde se împrieteneşte cu Serusier, Maurice Denis, Ibels şi Ranson, aderînd la grupul nabiştilor. Frecventează, de asemenea, timp de un an, Şcoala de belle-arte, unde are ca tovarăşi pe Roussel şi Vuillard. Nu reuşeşte la concursul pentru premiul Romei.

1889 Vinde primul său afiş, *France-Champagne*, şi învinge astfel opoziția familiei față de cariera de pictor pe care şi-o alesese. Afişul n-a fost tipărit decît după doi ani.

1890— 1891 Bonnard şi prietenii săi împart cu Lugne-Poe, viitor fondator al Teatrului *de VOeuvre*, un atelier din strada Pigalle nr. 28. Se grupează cu toții în jurul fraților Natanson, reinstalați de curînd la direcția publicației *Revue Blanche.*

1891 Expune la cel de-al 7-lea Salon al Independeților şi la galeria Le Bare de Boutteville împreună cu nabiştii.

1892 Expune la Salonul Independenților şi la galeria Le Bare de Boutteville *(Familia Terrasse).*

1893 Colaborează la decorurile şi costumele teatrului *de* Z* *Oeuvre.* Execută numeroase litografii, printre care un afiş în 1894, şi ilustraţii, în 1895, pentru *Revue Blanche.*
1897 şi 1898 Două mari expoziţii de grup, din care face parte şi Bonnard, la galeria lui Ambroise Vollard. Va ilustra pentru Vollard-editor mai multe cărţi, şi în special: *Paralel* de Verlaine şi *Daphnis şi Chloe* de Longus.
1899 Expoziţie de grup la Durand-Ruel.
1900— 1912 Petrece o parte din an la Paris, cealaltă la Montval, în apropiere de Marly-le-Roi (departamentul Seine-et- Oise).
1903 Expune la primul Salon de Toamnă *După-amiazâ burgheză.*
1904 Expoziţie personală la Bernheim (*Nuduri*).
1907—1910 Călătorii în Belgia, Olanda, Anglia, Italia, Spania şi Tunisia. Se stabileşte apoi în sudul Franţei.
1912 Cumpără o căsuţă la Vernonnet, în apropiere de Vernon, departamentul Eure.
începutul unei picturi mai luminoase *(Piaţa Clichy).*
1914—1918 Se retrage la Saint-Germain-en-Laye (departamentul Seine-et-Oise).
1918 Preşedinte de onoare, împreună cu Renoir, al grupării « La Jeune Peinture Française ».
1925 Cumpără la Cannet o vilă în care va petrece lunile de iarnă, verile venind pe valea Senei.
1926 Călătoreşte în Statele Unite.
1932—1938 Scurte şederi, vara, la Deauville şi Trouville *(Marine).*
1936 Expoziţie Bonnard-Vuillard la Paul Rosenberg.
1936—1937 Decoraţiuni pentru Palatul Chaillot: *Comedia.*
1940 După moartea soţiei sale, nu va mai pleca niciodată din Cannet. Paleta sa va cunoaşte, în această ultimă perioadă, culori din ce în ce mai exaltate.
1945 Publică *Corespondenţe* (manuscris şi desene, Ed. *Verve)*
1947 *23 ian.* Bonnard moare la Cannet.

NOTE ŞI REFLECŢII ALE LUI BONNARD

Ceea ce pare de necrezut este adesea adevărul însuşi.
Poţi să încaleci o mîrfoagă, dar să nu-ţi închipui că e
Un zugrav mi-a spus o dată: «Primul strat de culoare,

domnule, izbuteşte întotdeauna, la al doilea să te văd ». *A reprezenta într-o suprafaţă plană mase şi obiecte în spaţiu, aceasta este, spunea el, problema desenului.*

C H A R L E S T E R R A S S E *(Bonnard,* Paris, Floury, 1927)

Tabloul este o mulţime de pete care se leagă între ele formînd în cele din urmă obiectul, bucata pe care ochiul se plimbă fără nici o oprelişte. Frumuseţea unei bucăţi de marmură antică stă într-o serie întreagă de mişcări indispensabile degetelor.

(Mărturii culese de T E R I A D E , Le Cannet, 1942, Verve: *Culoarea lui Bonnard*, voi V., numerele 17 şi 18. 1947)

Pe masă, un buchet rotund de trandafiri. Bonnard vorbeşte :

« Am încercat sâ-l pictez direct, scrupulos, m-am lăsat furat de detalii, m-am lăsat furat de pictarea trandafirilor. Am constatat că bîjbîiam, că n-o mai puteam scoate la capăt, pierdusem, nu-mi mai regăseam ideea iniţială, viziunea care mă sedusese, punctul de plecare. Sper s-o pot regăsi – regăsind prima seducţie...

.. .Prezenţa obiectului, a motivului este foarte supărătoare pentru pictor în clipa cînd lucrează. Punctul de plecare al unui tablou fiind o idee – dacă obiectul e de faţă în timpul lucrului există întotdeauna pericolul pentru artist de a se lăsa furat de incidenţele privirii directe, imediate şi de a pierde pe parcurs ideea iniţială. Astfel că la un moment dat pictorul nu mai regăseşte ideea iniţială şi se lasă în voia accidentalului, face umbrele pe care le vede, încearcă să descrie vreo umbră ce se vede, vreun detaliu ce nu-l frapase la început. într-un cuvînt, se produce un conflict între ideea iniţială, care e cea bună, a pictorului, şi lumea variabilă şi variată a obiectului, a motivului care a provocat prima inspiraţie.

.. .Prin seducţie, sau idee primară, pictorul atinge universalul. . . La anumiţi pictori—Tiţian de pildă – seducţia este atît de puternică încît nu-i părăseşte niciodată chiar dacă râmîn multă vreme în contact direct cu obiec˜ tul. Eu sînt foarte slab, mi-e greu să mă controlez în faţa obiectului. »

(Mărturii culese de ANGE LE LAMOTTE, 1943, *ibid.)*

DENIS

1870 *25nov.* Maurice Denis se naşte Ia Granville, în La Manche, unde tatăl său fusese trimis în timpul războiului de către Compania căilor ferate din Vest. Trei luni mai tîrziu, familia se reîntoarce la Saint-Germain-en-Laye, unde artistul avea să locuiască pînă la sfîrşitul vieții, îşi începe studiile la pensionul Villon din Saint-Germain- en-Laye, continuîndu-le la liceul Condorcet din Paris.

1888 Se pregăteşte pentru a doua parte a bacalaureatului, lucrînd simultan la Academia Julian, unde se împrieteneşte cu Sérusier. în jurul lor se vor grupa în curînd colegii de atelier Bonnard, Ibels, Ranson apoi René Piot, K.-X. Roussel, Seguin, Verkade, Vuillard.

1888 *iulie*. Este admis la Şcoala națională de belle-arte, în clasa lui Gustave Moreau.

oct. Face parte din grupul nabiştilor, pe care Sérusier, reîntors de la Pont-Aven cu mesajul lui Gauguin, îl întemeiase de curînd.

1889 *iunie.* Participă la expoziția Pictorilor simbolişti şi sinte- tişti în cafeneaua Volponi, din incinta Expoziției Universale.

1890 Expune un pastel Ia Salonul Artiştilor Francezi.

1891 Participă Ia manifestarea nabiştilor la galeria Le Bare de Boutteville şi Ia al IV-Iea Salon al independenților.

1891— 1392 Ilustrează programele la *Théâtre d'Art* şi execută decorurile pentru *Thêodat* de Remy de Gourmont.

1892 Participă la expoziția grupului XX de la Bruxelles.

1895 Prima călătorie în Italia: vizitează Umbria, Toscana, Piemontul.

1896 Expune pentru prima dată la Societatea națională de belle-arte.

1897 A doua călătorie în Italia la Fiesole, la prietenul său, compozitorul Ernest Chausson, apoi la Roma şi Veneția.

1899 Decorează capela colegiului Saint-Croix din Vésinet.

1901— 1903 Decorează capelele bisericii din Vésinet.

1902 Devine membru al Societății naționale de belle-arte.

1903 împreună cu Sérusier îl vizitează pe Dom Verkade, care lucra în atelierul de artă religioasă al mînăstirii benedictine Sf. Martin din Beuron, pe Dunărea superioară, unde fratele Didier se străduia să aplice « sfintele proporţii » ale Egiptului şi Greciei la arta liturgică creştină.

1908 Călătoreşte la Aix pentru a-l vedea pe Cézanne.

1907 Călătoreşte în insulele Borromee, la Veneţia şi Fiesole.

1908 Crearea Academiei Ranson, unde foştii nabişti, Ranson, soţia sa, Denis, Sérusier, predau după teoriile lor. O nouă călătorie la Veneţia.

1909 Călătoreşte la Moscova pentru a efectua în locuinţa lui S.I. Morozov o decoraţiune ilustrînd mitul lui Psyché. Face numeroase călătorii în Italia pînă în 1937.

1912 Publică *Teorii. De la simbolismul lui Gauguin spre o nouă ordine clasică*, scrise din 1890 pînă în 1910. Decoraţiuni pentru cupola de la Théâtre des Champs- Elysées – *Istoria muzicii.*

1918 Decorează absida bisericii Saint-Paul din Geneva, în anii următori execută vitralii.

1919 Fundează, împreună cu Georges Desvallières, Atelierele de Artă Sacră.

1921 Călătoreşte în Algeria şi Tunisia.

1922 Apar *Noile teorii*, scrise în 1914—1921.

1924—1925 Decorează cupola de la Petit-Palais.

1926 Comandor al Legiunii de Onoare.

1927 Călătoreşte în America: New York, Washington, Boston; Canada.

1928 Decorează plafonul Senatului.

1929 Face o călătorie la Pămîntul Sfînt, întorcîndu-se prin Damasc, Baalbeck, porturile Levantului, Constanti- nopol, Bosfor, Marea Neagră, Grecia, Neapole şi Pompei.

1932 Membru al Institutului.

1933 Publică *Farmece* şi *Lecţiile Italiei.*

1935 Decorează sala Consiliului Ospiciilor din Saint-Étienne, departamentul Loire.

1939 Publică *Istoria artei religioase.*
Execută decoraţiuni pentru Palatul Societăţii Naţiunilor din Geneva.

1943 *13 nov.* Lovit de un camion pe bulevardul Saint-Michel, moare la spitalul Cochin.

TEXTE DE MAURICE DENIS *Definiţie.*

Să ne amintim că un tablou – înainte de a fi un cal de luptă, un nud de femeie sau o anecdotă oarecare – este, în primul rînd, o suprafață plană, acoperită de culori așezate într-o ordine anumită.

Artele la Roma sau metoda clasică.
Nicăieri nu se poate înțelege mai bine decît la Roma că opera de artă n-are importanță decît în măsura în care este rezultatul unei voințe gîndite. Ceea ce-i conferă interesul – și am îndrăzni să spunem frumusețea – este partea din propria sa viață intelectuală pe care artistul ne-o dă, din viața lui conștientă, energică și serioasă în timpul scurtei treceri între naștere și moarte.

Estetica de la Beuron.
Fără îndoială că există corespondențe întrucîtva fatale între forme, armoniile de linii și de culori, și pe de altă parte, emoțiile noastre. « Pentru orice idee clară, spunea Puvis de Chavannes, există o gîndire clară care o poate traduce. » Admirabilă afirmare a simbolismului! A degaja această gîndire plastică, a-i descoperi corespondențele, în aceasta stă toată opera de artă, acesta e secretul stilului.

(*Teorii, 1890—1910. De la simbolismul lui Gauguin spre o nouă ordine clasică*, Paris, L. Rouart și J. Watelin, 1920)

Emoția este pentru noi esențialul în artă. Obiectul care traduce și transmite această emoție trebuie însă realizat după propriile sale legi, într-un cuvînt trebuie să ne cunoaștem meseria.
Aci apare în artele plastice o problemă capitală, aceea a imitării. Faptul că reprezentarea naturii nu este scopul artei nu înseamnă neapărat că trebuie să cădem în abstracțiune. Arta este un limbaj. Ea trebuie să fie inteligibilă și întregul nostru vocabular se află în natură.

(Noi teorii. Despre arta modernă și despre arta sacră» 1910—1921, Paris, L. Rouart și J. Watelin, 1922)

Roma, 6 februarie 1898
Conversație cu Gide. *Despre o metodă prin care să putem scăpa de empirism și impresionism, concentrîndu-ne eforturile și senzațiile zilnice asupra unui număr restrîns de motive. Zgîrcenie intelectuală. Nimic pierdut în viața de zi cu zi. Pentru aceasta, a nu încerca să notezi direct fiecare impresie: timpul n-ajunge și lucrul sărăcește. Exemplul meșterilor: efortul lor concentrat asupra*

lucrurilor mari, şi nu risipit într-o mulţime de eforturi parţiale: de pildă foloasele pe care le trăgeau din călătorii, din plimbări nu era imediat, nici direct. Nevoia de a digera. Digestie întotdeauna lentă, cîteodată de mai mulţi ani; a nu folosi lucrurile prea noi.

De la impresionism încoace, multe noi motive demne de interes, un contact cu adevărat afectuos cu lucrurile. Mai mult, obişnuinţa sintezei imediate pe care ne-a dat-o teoria: « ceea ce contează este emoţia pe care ne-o dau lucrurile, subiectivitatea senzaţiilor ». Totul devine astfel motiv de pictură, nu mai trebuie să alegi, nici cît realiştii, locul în care să te opreşti. Orice viziune, orice contemplare dînd naştere unei emoţii poate fi reprezentată printr-o schemă ce poate fi la fel de plăcută dacă echivalează cu emoţia de care vorbeam. Ne-am lăsat antrenaţi să notăm mult prea mult: zilele nu ajung şi astfel tot timpul e irosit pentru lucrări materiale, pentru perfecţionarea sau pur şi simplu realizarea operei. Facem lucruri care nu există. Chiar se creează obiceiul, sensibilitatea mereu mai exersată şi mai mobilă devine mai exigentă, mai vorace, nu spune niciodată « destul»; ochiul rafinat capătă destulă importanţă pentru ca voinţa să nu mai facă altceva decît să-i urmeze capriciile, ochiul înghite capul. Ne vedem dintr-o dată incapabili de a realiza o operă îndelungată, apare oboseala, ca la un exerciţiu prea greu.

(,*Jurnal. 1884—1904*, Paris, «La Colombe >, Ed. du Vieux-Colo mb ier, 1957)

[illegible] artă de la Saint-Sulpice.

Toată această artă e o minciună. împrumută din legendă, care este imprimată sub imagine, admirația şi venerația pe care imaginea însăşi ar trebui s-o poarte în ea. Ce altceva decît o irosire de devoțiune este acest respect, desigur lăudabil, dar atît de prost înțeles, ce a fost risipit în reprezentări mincinoase şi urîte? Da, e o artă mincinoasă, o artă prin care diavolul îi înlănțuie pe creştini împiedicîndu-i să-l onoreze pe Dumnezeu cum se cuvine. Ce trist este ataşamentul sufletelor pioase față de o asemenea artă a minciunii: ea depărtează de religie orice efort al artiştilor sinceri care ar vrea să ridice arta creştină deasupra acestor detestabile tradiții.

Despărțirea artei religioase de arta vie.

Astăzi. . .arta religioasă este despărțită de arta vie şi nimic din aceasta din urmă n-ar putea pătrunde în temple fără ca numaidecît clerul, credincioşii, oamenii cuminți şi rezonabili, universitari şi chiar oameni care nu merg niciodată la slujbă, să nu strige în cor că acest lucru nu-i admisibil.

Rezultatele acestui mod de a gîndi sînt nefaste. El înseamnă claustrarea artei religioase în formule demodate, reprezentarea sfinților prin fantoşe fără corp şi, pe de altă parte, monopolizarea absolută a artei sacre, legile de societate interzicînd artiştilor vii să-şi caute inspirația în subiectele sacre. Prin urmare artistul independent, care nu se poate supune regulilor artei proaste pe care o solicită publicul religios, nu se va mai interesa de loc de arta religioasă ca sursă de inspirație artistică.

ALEXANDRE CINGRIA *(Decadenta artei sacre.* Paris, Libr. de L*Art catholique, 1917, ediție nouă în 1919, cu o prefață de Paul CLAUDEL)

Prima remarcă.

Nu există un stil rezervat *artei religioase, nu există o* tehnică religioasă. . . *Dacâ-i adevărat că nu orice stil e potrivit cu arta sacră, e şi mai adevărat că arta sacră*(…)

nu se poate izola, că ea trebuie, în toate epocile, sa-şi *asume suscitîndu-le dinlăuntru, toate mijloacele şi toată vitalitatea tehnică,* daca *pot spune astfel, pe care generația contemporană i le pune la dispoziție.*

A doua remarcă.
Arta sacră este absolut dependentă de înțelepciunea teologică. în semnele pe care le prezintă ochilor noştri apare ceva superior întregii noastre arte umane. în numele acestui fapt, deoarece interesele suverane ale credinței sînt angajate în această chestiune, biserica îşi exercită autoritatea şi magistratura asupra artei sacre.

A treia remarcă.
O operă de artă religioasă – dl. de La Palice mi-o va trece cu vederea – trebuie, pur şi simplu, să fie religioasă. Fără aceasta ea nu e frumoasă, deoarece frumosul presupune în primul rînd integritatea tuturor condițiilor date. .. . . .Nu există reguli pentru a da unui obiect de artă valoarea unei emoții religioase. Aceasta depinde, dimpotrivă, de o anumită libertate interioară față de reguli. Nu se ajunge la ea decît fără a o căuta direct, ci numai participînd personal într-un fel sau altul la viața spirituală a sfinților.

J A C Q U E S   M A R I T A I N *(Conferințe cu prilejul Zilelor artei religioase,* 23 februarie 1924, publicate în *Artă şi scolastică,* ediția a III-a, Paris, Libr. de l'Art catholique, 1935)

NOTELE REVERENDULUI PAUL COUTURIER

1947
Ce înțelegem prin sensibilitate în pictură: puterea de a ne lăsa influențați, de a ne lăsa transformați de o realitate exterioară. Nu este o slăbiciune de a fi astfel dezarmați ci o minunată putere de a schimba – şi de a se dărui – , de a ne îmbogăți (quodam modo fieri omnia, definiția însăşi a spiritelor). A fi sensibil ca o placă. Oamenii de acțiune, care sînt cei mai abstracți din toți, sînt cei mai săraci, oricum ar părea: fac ceea ce vor dar nu sînt decît ceea ce pot: incapabili de a primi. . .

1948
Astfel, încetul cu încetul, am verificat în întîlnirile mele cu Braque, Matisse, Picasso, Chagall, tot ce am gîndit şi spus de atîta vreme despre creaţia artistică: caracterul ei iraţional, de pura *spontaneitate. Legea fiecărei opere, lăuntrică, nedepinzînd decît* analogic *de un canon de frumuseţe, el însuşi inexprimabil ca şi frumuseţea particulară a fiecărei opere.* « *În artă, ceea ce se poate spune în cuvinte nu contează.*» *(Matisse)*

— *Academismul apare de îndată ce un*« *principiu* », *oricare ar fi el, ţine loc de formă sensibilă. Frumuseţea formelor singulare este singurul mod de expresie care este pur în artă.*

— *Societăţile au artiştii pe care-i merită. Corpul bisericesc, biserica, au exact arta pe care o merită. Nu se va putea realiza o artă sacră cu o societate materialistă. Această artă suspectă de la Saint-Sulpice, de o modestă senzualitate deghizată, a răspuns foarte bine stării de devoţiune comună a credincioşilor şi a multor preoţi: jurămintele, discursurile lor cînd erau* « *mari predicatori*» *valorau oare mai mult?. . . Pentru cine ştie să citească, această mărturie tăcută este irecuzabilă. Ne judecă şi ne condamnă cel puţin pentru acea parte din noi înşine pe care o exprimă automat.*

— *Nu există adevărată rigoare de artă decît în absolutul libertăţii.*

— Sacrul *nu este echivalent nici cu sentimentalul nici cu conceptualul...*

(Arta sacră, martie—aprilie 1955)

RODIN

1840 *12 nov.* Auguste Rodin se naşte Ia Paris, într-o familie modestă.

1854 Părinţii îl înscriu la Şcoala de desen şi de matematici, devenită mai tîrziu Şcoala de arte decorative.
Cade, în repetate rînduri, la concursul de admitere în Şcoala de belle-arte.

1864 *Omul cu nasul turtit* este refuzat la Salon.

1871 Întîlneşte în Belgia pe Carrier-Belleuse, devenind practicianul acestuia.

1875 Călătoreşte în Italia.

1877 *Vîrsta de bronz.*

1879 *Gînditorul.*

1880 I se comandă *Poarta Infernului*, care va fi marea preocupare a întregii sale vieți.

1884—1886 Lucrează la *Burghezii din Calais.*

1889 Strălucit succes al dublei expoziții Rodin-Monet la galeria Georges Petit.

1898 Lucrarea *Balzac*, expusă Ia Salon, împreună cu *Sărutul*, provoacă scandal. în ciuda curajoasei luări de poziție a lui Geffroy, Mirbeau, Georges Lecomte, Arsène Alexandre, lucrarea este refuzată de Societatea Oamenilor de Litere care o comandase în 1891.

1908 Sfătuit de Rilke, Rodin se mută la Palatul Biron, ocupat înainte de Separațiune de doamnele de la Sacré-Coeur, cumpărat apoi de stat şi oferit provizoriu cu chirie artiştilor. Susținut de o campanie de presă suscitată de Gustave Cogniot şi Judith Cladel, donează Franței colecțiile şi propriile lucrări, cu obligația din partea acesteia de a le instala la Hotel Biron. Contractul este semnat la 28 iulie 1916. Urmează alte donații, printre care aceea a Vilei Briliantelor din Meudon.

1909 Dezvelirea monumentului *Victor Hugo* la Palais-Royal.

1917 *17 nov.* Rodin moare la Meudon.

BOURDELLE

1861 *30 oct.* Emile-Antoine Bourdelle se naşte la Montauban, în departamentul Tarn. Tatăl său era meşter ebenist. De foarte tînăr ajută în atelierul acestuia.

1876—1884 Studiază la Şcoala de belle-arte din Toulouse, primind de la municipalitatea din Montauban o bursă anuală de 600 de franci.

1884 Soseşte la Paris. Intră al doilea la Şcoala de belle-arte. învață în atelierul lui Falguiere, de unde va pleca foarte curînd.
Se instalează în Impasse du Maine, în prezent strada Antoine Bourdelle, în atelierul unde va lucra pînă la sfîrşitul vieții.
Primeşte îndrumări de la Dalou, vecinul său de atelier. Participă pentru prima oară la Salonul Artiştilor Francezi (unde va continua să expună pînă în 1890).

1886 Execută primele sale lucrări în lut ars.

1893 Oraşul Montauban îi comandă un monument în memoria morților şi combatanților de la 1870.
Acest monument va fi expus la Salonul Societății naționale de

belle-arte în 1902 şi instalat în acelaşi an.
1896 Cioplitor al lui Rodin, care n-a avut niciodată elevi.
1905 Prima expoziție personală la Hébrard.
1909 Predă la Academie de la Grande-Chaumière, unde va rămîne profesor pînă la sfîrşitul vieții.
1910 Expune la Salonul Societății naționale de belle-arte marea lucrare *Hercule cu arcul*.
1911 I se comandă decorarea teatrului Champs-Elysées – basoreliefurile fațadei, *Apollo şi meditația sa.*
1913— 1923 Lucrează la monumentul generalului Alvear, comandat de Republica Argentina.
1914 *aug.* Se instalează la Montauban.
1916 Se reîntoarce la Paris.
1917 începe să lucreze la monumentul lui Mickiewicz, a cărui inaugurare va avea loc în 1929.
1922 Participă la Primul Salon de la Tuileries; este copreşedinte al acestui Salon, alături de Besnard şi Perret. Lucrarea *Hercule cu arcul* este cumpărată de stat şi intră în colecțiile Muzeului Luxemburg din Paris.
1924 Execută friza teatrului din Marsilia: *Naşterea Afroditei.*
1925 Realizează un mare basorelief pentru Pavilionul cărții la Expoziția artelor decorative de la Paris.
1928 Mare retrospectivă la Bruxelles.
1928, *î oct.* Bourdelle moare la Vésinet, în departamentul Seine-et-Oise.

BOURDELLE DESPRE ARTĂ

. . . Varietatea căutărilor mele, mărturiseşte el, vine de acolo că n-avem tradiție; nici o voce autorizată, nici un maestru al sculpturii n-are un portic popular unde să poată fi ascultat.

De aici nesiguranța generală, încercarea tuturor drumurilor.
Am hîjbîit în plină noapte.
Am fost multă vreme un instinctiv.. . Am avut elanuri, urcușuri și căderi. A trebuit să mă odihnesc, să dorm, să deznădăjduiesc, pentru ca abia apoi să încep a înțelege cîte ceva.
Omul din orașele noastre, artistul vremurilor noastre, încadrat de universități artistice care sînt niște case comerciale, trebuie, pentru a regăsi izvoarele adevărate, să fie tenace, auster, mare.
Trebuie să fie toate acestea pentru a se reîntoarce la lucrurile nemuritoare pe care un păstor de geniu le are mereu în minte și în mînă.
Nepot de țesător și de păstor de capre, m-am străduit sămi amintesc mereu viața lui, așa cum ne amintim de un izvor.
Aș dori:
După ce am avut curajul îndelung al analizei, curajul de a mă fi agățat cu tenacitate de particularitățile, de intimitatea lucrurilor, să le înțeleg, să le redau în totalitatea lor, adică mai mult să pun unitatea lor în raport cu universul, și aceasta în domeniul emoțiilor, al dorințelor și aspirațiilor omului. Vreau să-i regăsesc rădăcina, legăturile cu infinitul...
Imitația trompe-Y oei\-ului, imitația servilă a modelelor nu reprezintă nimic pentru că nu e nici modelul însuși, nici o creație nouă, avînd destinul ei propriu. . .
. . .« Trebuie să interpretezi pentru a fi adevărat», îi învăța Bourdelle pe elevii săi, corectîndu-le lucrările. . . . Ințelegînd muzica mai ales ca o « armonie a numerelor», le spunea sculptorilor:
« Explorați, măsurați, deveniți voi înșivă compas, fâcețivă calculculatori, gîndiți formele ca geometri, deveniți muzicieni ai proporțiilor».

G A S T O N V A R E N N E *(Bourdelle despre el însuși,* Paris, Fasquelle, 1937)

MAILLOL

1861 *8 dec.* Aristide Maillol se naşte la Banyuls, în Pirineii Orientali. învaţă la colegiul din Perpignan.

1877— 1881 Trăieşte la Banyuls, unde începe să deseneze, mergînd din cînd în cînd la Perpignan pentru a copia ghipsurile din muzeu.

1882 Elev liber în clasa lui Gérôme, la Şcoala de belle-arte din Paris.

1883 Intră în secţia de sculptură a Şcolii de arte decorative. Lucrează timp de patru ani în clasa lui Cabanei la Şcoala de belle-arte.

Se împrieteneşte cu Bourdelle, Langé şi Daniel de Mon- freid care îi face cunoştinţă cu Gauguin.

1886 Sub influenţa unei expoziţii a operelor lui Gauguin, a unei expoziţii de tapiserie de la Muzeul Artelor Decorative şi după îndelungi studii la Muzeul Cluny, organizează un mic atelier de tapiserie la Banyuls.

1893 Se apropie de nabişti.

1894 Expune o tapiserie la Salonul Societăţii naţionale de belle-arte, apoi o alta la grupul XX din Bruxelles.

1895 Expune o tapiserie la Salonul Societăţii naţionale de belle-arte.

1896 Expune la primul Salon al Liberei Estetici de la Bruxelles, alături de Bonnard şi Vuillard, şi la Salonul Societăţii naţionale de belle-arte, unde va continua să expună, împreună cu nabiştii, pînă în 1903.

1898 Se mută la Villeneuve-Saint-Georges, unde instalează un război de ţesut în tehnica « haute lisse. » îşi pierde vederea pe timp de şase luni şi nu mai poate continua munca prea migăloasă a tapiseriei.

Se reîntoarce la Banyuls unde începe să sculpteze în lemn, apoi în lut, pe care-l arde el însuşi.

1900 Revine la Villeneuve-Saint-Georges. Vuillard îl aduce în atelierul său pe Vollard, care comandă turnarea în bronz a micilor statuete de lut.

1902 Participă la o expoziţie a nabiştilor Ia Bernheim Jeune, în strada Laffitte.

Expune cîteva tapiserii şi statuete la Vollard, în strada Laffitte.

1903 Se instalează la Marly, nu departe de Maurice Denis, care

avea să exercite asupra artei lui o profundă influență.
1904 Expune la cel de-al doilea Salon de Toamnă. Va continua să expună regulat în cadrul acestui salon.
1905 E însărcinat cu executarea unui monument în memoria lui Louis-Auguste Blanqui: *Acțiunea înlănțuită*, ridicat la Puget-Theniers, oraşul natal al tribunului.
1908 Călătoreşte în Grecia, împreună cu contele Kessler. Se reîntoarce la Marly petrece iarna la Banyuls.
1914— 1918 îşi împarte timpul între Banyuls, iarna, şi Marly, vara.
1925 *dec.* Expune Ia Galeria Brummer din New York.
1926 *ian.* Execută gravuri în lemn pentru *Eglogele* lui Virgiliu. (Insel-Verlag, Leipzig.)
1935 Retrospectivă la Muzeul de artă din Basel.
1937 Retrospectivă la Petit-Palais din Paris. Execută gravuri în lemn pentru a ilustra *Daphnis şi Chloe* de Longus (Gonin, Paris).
1938 Călătoreşte în Italia.
1944 *24 sept.* Aristide Maillol moare la Perpignan, în urma unui accident de automobil.

MAILLOL DESPRE ARTĂ

. . .Nu mi-am găsit modul de expresie în pictură. L-am găsit în tapiserie. . . Prin tapiserie am început să compun. . . .Caut arhitectura şi volumele. Sculptura e arhitectură, echilibru de mase, compoziție făcută cu gust.
Aspectul arhitectural e greu de realizat. Caut să-l obțin, aşa cum a făcut Policlet. Plec întotdeauna de la o figură geometrică, patrat, romb, triunghi, deoarece acestea sînt figurile care stau cel mai bine în spațiu. Nu sînt un matematician; dacă aş vrea să obțin acelaşi^ rezultat prin geometrie, aş ajunge doar la răceală. îmi construiesc figurile după un plan geometric, dar îmi aleg eu însumi acest plan. Mediterana *mea se înscrie într-un patrat perfect;* Franța *se înscrie într-un triunghi foarte ascuțit.*

JUDITH CLADEL (*MaiUol, viața, opera, ideile.* Paris, Grasset, 1937)

... îl mai frapase ceva: asemănarea peisajului grecesc în aspectul lui general, cu unele trăsături ale regiunii şi

țărmului de la Banyuls. Mi-a și spus o dată acest lucru pe malul mării, văzînd o floare de aişor în iarba de pe promontoriu, şi altădată în fața unui masiv enorm de agnus castus *(. . .) care înflorise într-un violet gingaş în albia secată a unui rîu. Adevărul e, cred, că natura la Banyuls e, înainte de toate, pur mediteraneană şi că n-a suferit niciodată transformări importante provocate de om sau de ceea ce se numeşte progres. Acel ansamblu de măslini albaştri şi de vii înalte din preajma moşioarei lui Maillol, rarele capre rătăcite, firişorul acela de apă, boschetul profund şi misterios, păreau în acel sfîrşit de zi ca un peisaj de sfîrşit de idilă, amintind de Sicilia lui Teocrit sau de cîmpia lui Daphnis şi Chloé. E vraja unui climat ce păstrează cele mai grațioase amintiri ale antichității. Dar trebuie să fii de acolo, fără îndoială, ca să te laşi fermecat de el, căci, spre surprinderea lui Maillol, Bonnard care venise să-l viziteze rămăsese cu totul nepăsător.« Zicea, îmi spuse Maillol, că nu prea sînt copaci! Dar atunci ce sînt acest pin, smochinul, măslinii şi chiparoşii de colo ? – Nu-i cunoaşte, i-am răspuns : lui îi sînt familiari ulmul, carpenul, teiul, castanul; regiunea lui este Ile-de-France, unde te plimbi ca într-un parc şi unde natura este ordonată ca o grădină. – Ştiu eu asta, îmi replică el, dar ce mă poate împiedica să-mi placă Marly la fel cum de îmi place Banyuls?»*

P I E R R E   C A M O (*Maillol, prietenul meu*»
Lausanne, Ed. du Grand-Chêne, 1950)

MONUMENTUL FUNERAR DIN BANYULS

.. .Termin monumentul funerar din Banyuls, într-o lună va fi gata. Voi fi. foarte fericit, sînt sigur că o să vă placă. Am realizat în sfîrşit un lucru care-mi place: pe o rocă, în mijlocul mării, o sculptură pur şi simplu; trei lucruri: cerul, marea, o piatră sculptată. Am adăugat sentimentul dureros al războiului, aşa cum l-am simțit. Aş fi preferat un cîntec de bucurie, şi aş fi lăsat o undă de tristețe pe stînca aceasta din Banyuls, legtnd-o cu soarele, cu marea şi cu peisajul atît de frumos din acest loc.

O FRAZĂ A LUI MARCEL GIMOND

(Scrisoare a lai Maillol către Pierre Ca mo, 8 ianuarie 1933, P I E R R E C A M O , *ibid.)*

DESPIAU

1874 *4 nov.* Charles Despiau se naşte la Mont-de-Marsan, în Landes.
Fiu al unui meşter ipsosar, el învață la şcoala comunală, apoi la liceul din oraşul natal.
Profesorul său de desen, M. Morin, lucrase în tinerețe ca sculptor la Paris. Continua să modeleze şi avea să-i fie primul maestru.
1891 Soseşte la Paris. învață cu Hector Lemaître la Şcoala de arte decorative, timp de doi ani.
1893—1896 Intră la Şcoala națională de belle-arte, în atelierul Barrias.
1898— 1900 Expune la Salonul artiştilor francezi.
1901— 1923 Expune la Societatea națională de belle-arte.
1907 Lucrează cu Rodin, care-i încredințează executarea a două busturi, a unei figuri şi a altor cîteva lucrări mai neînsemnate.
1914 Mobilizat, face parte din echipa de artişti care lucra în serviciile de camuflaj, sub comanda lui Guirand de Scevola.
1920—1922 Execută monumentul funerar din Mont-de Marsan.
1923 Expune la Salonul de toamnă şi la Salonul de la Tuileries, printre fondatorii căruia se numără. Va continua să expună la aceste saloane.
1930 Expoziție personală în cadrul celei de-a XVII-a Bienale de la Veneția.
1936 Expune la cea de-a XX-a Bienală de la Veneția.
1946 *28 oct.* Charles Despiau moare la Paris.

Mi-e cu neputință să brutalizez realul, mai ales să impun corpului feminin ritmuri, măsuri pe care nu mi le impune el însuşi.

P A U L F I E R E N S *(Marcel Gimond,* Colecția « Les Sculpteurs nouveaux », Paris, N R F , 1930)

VALADON

1865 *23 sept.* Marie-Clémentine Valadon, cunoscută mai tîrziu sub numele Suzanne Valadon, se naşte Ia Bessines-sur-Gartempe, departamentul Haute-Vienne (după acte – şi nu în 1867, cum s-a tot scris). Mama: Madeleine Valadon, tatăl: necunoscut. Cînd avea vreo cinci ani, vine împreună cu mama ei la Paris. La 15 ani, e acrobată la un circ popular din bulevardul Rochechouart. După şase luni cade de la trapez şi e nevoită să renunţe la această meserie. Devine model.

1880—1887 Pozează pentru numeroase personaje din marea frescă *Pădurea sacră* de Puvis de Chavannes. Pozează lui Renoir şi Toulouse-Lautrec. Desenele Suzannei Valadon cad întîmplător sub ochii acestuia. Impresionat de frumuseţea lor dură, el o determină pe tînăra femeie să le arate lui Degas. Examenul e trecut cu bine, Degas încurajînd-o să continue.

1883 *26 dec.* Dă naştere unui fiu, Maurice Utrillo.

1887 îşi schimbă numele din Marie-Clémentine în Suzanne.

1894 Prezintă cinci desene la Salonul Societăţii naţionale de belle-arte.

1895 Primele încercări de gravură în atelierul lui Degas.

1896 Se căsătoreşte cu M. Moussis, avocat parizian, cu care trăia de trei ani. Se vor despărţi zece ani mai tîrziu.

1904 Primele acvaforte.

1909 Expune pentru prima dată la Salonul de toamnă.
Întîlneşte pe André Utter, tînăr pictor, prieten cu fiul ei, cu 20 de ani mai tînăr decît ea. Se va căsători cu el peste cîtva timp. Cei trei artişti trăiesc în strada Cortot nr. 12.

1911 Expune pentru prima dată la Salonul independenților. Prima expoziție personală la Clovis Sagot.

1912 Călătoreşte la Quessant, cu Utrillo şi Utter.

1913 Cei trei artişti călătoresc în Corsica.

1917 Expune la Bernheim Jeune, cu Utter şi Utrillo.

1920 Devine societară a Salonului de toamnă.

1921 Expoziție Valadon-Utrillo la galeria Berthe Weill.

1923 Utter cumpără un vechi castel la Saint-Bernard, în departamentul Ain, unde Valadon, Utrillo şi el însuşi se vor retrage de multe ori.

1924 Expoziție Valadon-Utrillo la galeria Bernheim Jeune, urmată de numeroase expoziții la Paris şi în străinătate.

1938 7 *aprilie.* Suzanne Valadon moare la Paris.

SUZANNE VALADON DESPRE ARTĂ

îi admir în mod sincer pe aceia care au teorii despre artă. Mi s-a părut că observ cum teoriile cele mai opuse pot justifica aceleaşi capodopere. Cred, de fapt, că adevărata teorie este natura care se impune; natura pictorului mai întîi, apoi natura a ceea ce el reprezintă în pictura sa. A existat oare vreodată un pictor care să fi pictat, în sensul propriu al cuvîntului, aşa cum a vrut? Fiecare pictează aşa cum vede, cu alte cuvinte fiecare pictează cum poate.

ROBERT REY *(Suzanne Valadon,* « Les Peintres français nouveaux », nr. 14, Paris, Gallimard, 1922)

Moussis, către Suzanne Valadon : « Te revolți mai puțin cînd îți vezi fiul beat mort decît atunci cînd desenează greşit o perspectivă».
Natura are o putere totală asupra mea. Copacii, cerul, apa *ființele mă farmecă, pasionat, profund. Formele, culorile, mişcările sînt acelea care m~au făcut să pictez.*

Utrillo arată mamei sale una din primele lui opere, reprezentînd catedrala Notre-Dame din Paris şi o întreabă: «E urît?
— Mi *va fi niciodată destul de urît!* » *îi răspunde ea.*

«Nu există oare semne şi influențe pentru fiecare dintre noi? se întreba Utrillo. Şi eu care am venit pe lumechiar înziua de crăciun, nu eram făcut oare pentruzăpadă sau pentru „alburi", dacă vrei? Un cadou frumos pe care mama, biata, Fa găsit la gura sobei»...

ROBERT BEACHBOARD *(Trinitatea blestemată*, Paris, Amiot-Dumont, 1952)

« *Pictez oamenii ca să învăț sâ˜i cunosc...* »

(Din Prefața lui Edouard HERRIOT, la expoziția Suzannei Valadon, galeria Aux Portiques, Bd. Raspail, 99, Paris, 5—19 mai 1931)

UTRILLO

1883 *26 dec.* Maurice Utrillo se naşte la Paris, în strada Poteau. (O legendă, pe care lui Utrillo însuşi i-a plăcut s-o întrețină, pretinde că s-a născut în ziua de Crăciun. Actele de stare civilă poartă data de 26 dec. 1883, orele 13.) Mama lui este Suzanne Valadon. Tatăl necunoscut. Va fi în curînd adoptat de Migael Utrillo, critic de artă spaniol.
1900 Cură de dezintoxicare la azilul Sainte-Anne, după violente crize nervoase.
1902 începe să deseneze sub îndrumările mamei sale.
1903 Primele picturi.
1909 Expune pentru prima dată la Salonul de toamnă.
1912 E internat într-un sanatoriu din Sannois, apoi călătoreşte în Bretania după o lungă şedere la Ouessant. Expune împreună cu un grup la galeria Druet, în Rue Royale.
1913 *mai.* Prima expoziție personală la galeria Eugène Blot, în strada Richepanse.

toamna. Călătoreşte în Corsica.

1916 Internat, timp de cîteva luni, la spitalul din Villejuif, apoi la Aulnay-sous-Bois, la Sainte-Anne şi la Ivry.

1919 Expoziția operei sale la galeria Lepoutre, din strada La Boétie.

1921 Expoziție Valadon-Utrillo la Berthe Weill.

1922 Expoziție Utrillo la Paul Guillaume. De aci înainte expozițiile se vor succeda fără întrerupere.

1923 Se mută, împreună cu mama sa şi cu soțul acesteia, André Utter, într-un vechi castel din Saint-Bernard, departamentul Ain. Va poposi adesea şi îndelung în acest castel.

1955 5 *nov.* Moartea lui Maurice Utrillo. E înmormîntat în cimitirul Saint-Vincent, din Montmartre.

L'ART PICTURAL (ARTA PICTURALÀ)

Ainsi quun jour serein aux horreurs de la nuit
Succède en transigeant, car quand l'aurore luit,
Les ténèbres enfin déclinent leur empire,
Du clair au blanc il faut un gris d'argent utile.

Il est fou. . . *dira l'un, lors son sabre est pur vert,*
Et renforcé de bleu, or, *donc il est gris clair,*
Avec paillettes d'or, lors Germinal *s'avance,*
Or, donc moi qui suis « *snob* » *adule* jaune, orange,

Il n'est, dira l'auteur, je me nomme en ce point,
Lors! nul ton défini que la Nature joint,
Que je sois de « *folie* » *et lors! par moult personnes*
Taxé, je n'en ai cure, et leur répond consonnes.

Lors le bleu *est divin, et l'ennemi du mal,*
Le jaune *est jalousie, et parfois fat, banal,*
Le rouge *est infernal, vivant et puis féroce,*
Le vert *est espérance, et* rose *est doulce noce.*[1]

---

[1] ARTA PICTURALĂ. Aşa precum o zi senină grozăviilor nopții / Urmează învoindu-se, căci atunci cînd aurora străluceşte, / Beznele îşi declină în sfîrşit stăpînirea, / De la străveziu la alb e nevoie de un gri de argint necesar // *E* nebun . . . va spune unul, atunci sabia lui este verde pur, / Şi întărită, cu albastru, aur, deci

M A U R I C E U T R I L L O (Text scris la sanatoriul din Ivry. în Robert BEACHBOARD, *op. cit.)*

UTRILLO DESPRE ARTĂ

Asta îmi place, să fac biserici, chiar dacă sînt urî te.

R O B E R T B E A C H B O A R D *(op. cit)*

CONFESIUNEA
CREIONATĂ DE MAURICE UTRILLO PENTRU MEMORIILE SALE
PE CÎND SE AFLA ÎN AZIL

« *Aşadar, iubite cititor, trebuie să începem cu începutul. Sînt născut la Paris, în strada Poteau (bănuiesc, dar nu pot să indic numărul), la 25 decembrie, în ziua de Crăciun* (sic), *anul domnului 1883.*
Mama, o sfîntă femeie pe care în adîncul inimii mele am binecuvîntat-o şi venerat-o ca pe o zeiță, o creatură sublimă, plină de bunătate, dreptate, milostenie, abnegație, inteligență, de curaj şi devotament, o femeie de elită, poate cea mai mare lumină picturală a secolului şi a lumii, această femeie nobilă m-a crescut tot timpul în preceptele cele mai stricte ale moralei, dreptății şi datoriei.
Dar vai! n-am urmat sfaturile ei! Am alunecat pe panta viciului, pe nesimțite şi prin frecventarea unor creaturi dezgustătoare şi pornite pe desfrîu, sirene vîscoase cu ochii plini de perfidie şi care au făcut din mine, care eram un trandafir cam vestejit, un bețiv respingător, obiect al milei şi al desconsiderării publice, responsabil

---

este gri deschis, / Cu paiete de aur, atunci *Germinai* înaintează, / Or, eu aşadar care sînt « snob » răsfăț galben, portocaliu. // El nu-i, va spune autorul, eu mă numesc în acest punct, / Atunci! nici un ton definit cu care Natura se îmbină, / Fie ca eu să fiu « nebunie» şi-atunci! de-o sumedenie de persoane, / Taxat, puțin îmi pasă, şi le răspund consoane. // Atunci albastru e divin, şi duşman al răului, / Galbenul e gelozie, şi uneori stupid înfumurat, banal, / Roşul este infernal, viu şi-apoi feroce, / Verdele este speranță, şi rozul dulce nuntă. (N. tr.).

de nefericirea mamei mele. Vai! de o sută de ori vai! Aceea care mi-a dat naştere să mă ierte».

ROBERT BEACHBOARD *(op. cit.)*

.. . Îmi vine aici în minte, ca unul din acele cîntece de stradă pe care le-am îndrăgit atît, poemul compus de Francis Carco pentru Maurice Utrillof. . .).

Strada cu palidele-i case Hazardurile veşnic neschimbate Tutungeriile şi străzile lucioase Din epoca boemei sale zvăpăiate Cu inimă ce trîndăveşte şi caută pomană.

PIERRE MAC ORLAN *(Utrillo.* Paris, Les Editions du Chene, 1952)
(în româneşte de Modest Morariu)

VII. ROUAULT

f ecţiile lui Gustave Moreau la Şcoala de belle-arte ^ rupeau cu spiritul tradiţional al şcolii. Profesorul acesta era un adevărat profesor, avînd grijă să dezvolte personalitatea acelor elevi la care presimţise el că există. Om de gust sigur şi de o rară calitate intelectuală şi morală, el nu se înşela, şi în atelierul lui s-au format cîţiva din cei mai buni artişti ai vremii noastre, cu toţii păstrîndu-i recunoştinţa cea mai profundă pentru binefăcătoarea lui influenţă. Atît de viu şi de fervent este concertul prinosurilor ce i se aduc, încît trebuie să ne închipuim că a fost unul din cei mai strălucitori oameni şi că lecţiile şi sfaturile lui erau deosebite de pictura pe care o practica el însuşi. Nu pentru că aceasta ar fi de dispreţuit, cum se întîmplă prea adesea astăzi; ci pentru că, destul de literară şi de ilustrativă, ea ţine de simbolism şi de gusturile estetice din prima perioadă a lui Huysmans şi pare cel puţin nimerită

pentru a stimula studiul problemelor clasice fundamentale şi dorinţa de a crea forme noi. Trebuie să spunem totuşi că arta lui nu e de neglijat; prin cîteva din intenţiile ei, prin imaginaţie şi colorit, pictura lui Moreau poate fi situată pe linia romantismului lui Delacroix şi a lui Chassériau, şi foarte apropiată de aceea a lui Odilon Redon.

Ne reprezentăm, de pildă, foarte bine ce a putut aduce lecţia lui Gustave Moreau unui René Piot (1868—1934), artist animat de înalte aspiraţii spirituale, care la început se situa în familia pictorilor nabişti. împărţea cu aceştia gustul pentru meşteşuguri şi pentru tehnică, folosindu-l în frescă. Cunoaşterea italienilor din quattrocento îi confirmă acest gust, făcîndu-l să picteze compoziţii simbolice în tonalităţi deosebit de triste, putrede uneori, puse alteori în evidenţă de tonurile aurii. Andrieu, primul său maestru, elev al lui Delacroix, îi transmisese lui Piot tradiţia acestuia şi nu e greu de observat cum a putut ea – înainte de a se fi îmbogăţit, dacă nu chiar pigmentat cu învăţătura lui Gustave Moreau – să producă acea artă neliniştită, nobilă, melancolică şi care, încă de la naştere, avea în ea ceva demodat.

Vom găsi, bineînţeles, o satisfacţie mai mare cercetînd efectele gîndirii lui Moreau asupra unor conştiinţe artistice de profunzimea lui Leon Lehmann, de pildă (1873—1953), prieten bun cu Rouault. Permanentă meditare, instinctul adevărului, vădit în cîteva desene foarte frumoase, un mare respect pentru natura lucrurilor şi mijloacelor artei i-au permis acestui artist, pe nedrept neglijat, să fie întotdeauna autentic. Acelaşi lucru cu Georges Desvallieres (1861 —1950), şi cu idealismul său statornic. Pentru acest om cu inimă înflăcărată şi spirit înalt, pe care respectul tuturor confraţilor, tineri şi bătrîni, l-a ţinut pînă 1a. moarte la preşedinţia activă, apoi onorifică, a Salonului de toamnă, ambiţia supremă era de a ridica toate mijloacele artei, bogăţia, patetismul şi tumultul lor, la nivelul celor mai nobile subiecte spirituale, al marilor fabule, al marilor credinţe, al marilor evenimente. Toate împrejurările carierei lui Desvallieres au susţinut această ambiţie: lectura lui Baudelaire, descoperirea Londrei şi a mizeriei acestui oraş, războiul din 1914, dar

mai ales convertirea la creştinism. întărit în credinţa lui religioasă, Desvallieres intră în 1911 în Societatea Saint-Jean şi întemeiază în 1919, împreună cu Denis, Atelierele de artă sacră. El avea să fie unul dintre maeştrii reînnoirii artistice cubiste catolice, în acelaşi climat de idealism se situează şi arta lui Georges Rouault. Dar acesta are un simţ al materiei care-i lipsea lui Desvallieres, total transportat de entuziasmul său pentru valorile spirituale. Poate că tocmai prin această latură artizanală este Rouault mai fidel maestrului lor Gustave Moreau: preţiozitatea simbolistă a acestuia din urmă se traducea, la urma urmelor, prin- tr-o preţiozitate a materiei plastice, iar orfevreria, bijuteriile şi satinurile lui, prin fineţea şi bogăţia coloritului.
Poate părea paradoxal faptul că trebuie să începem portretul lui Rouault punînd accentul pe simţul şi gustul lui pentru materie, pe materialismul lui, al lui Rouault, mare artist creştin, credincios, elev al simbolistului Gustave Moreau şi, dintre toţi colegii lui, acela care i-a cinstit memoria cu cel mai mare devotament. E paradoxul însuşi al picturii, artă practică şi concretă, înainte de toate, de ale cărei exigenţe nu poate scăpa nici cea mai pasionată preocupare spirituală. Această preocupare nu e gratuită la Rouault, deoarece, artist de autentică spiţă creştină, aceea a menestrelului de la Notre-Dame, a meseriaşilor şi a imagiştilor noştri medievali, el ştie că drumul trece prin om, prin natură, prin umila condiţie terestră la care sîntem supuşi şi, în primul rînd, prin munca şi sudoarea frunţii. Astfel că, de la început, ceea ce trebuie luat în considerare la acest artist e profunda, adevărata comuniune religioasă cu mijloacele, materialele, materia artei sale. Materia aceasta el o îmbogăţeşte, o rafinează, o elaborează, o exasperează, supunînd-o la toate operaţiile posibile ale celei mai savante şi secrete alchimii. Ajunge la misterele sufletului prin tainele materiei în lucru; la bogăţiile efuziunii sufleteşti, prin somptuoasele revelaţii ale substanţei şi ale culorii. Nu trebuie să uităm că şi-a făcut ucenicia de artist la un restaurator de vitralii şi că e sticlar. Picturile sale, pasta, lumina lor, acele structuri care amintesc de plumbul vitraliilor, sînt făcute de un meşter al sticlei. Rouault e un ceramist şi un gravor uimitor. Pe scurt, un om de

meserie, care îndrăgeşte şi practică meşteşugurile, exprimîndu-se prin practicarea lor; pentru el, altă metodă de elevare spirituală nu există. Opera manuală e operă de credinţă.

Aşa cum ajunge la spirit pe căile răbdătoare ale meseriei, tot aşa încearcă să ajungă la el prin subiecte, nu mai puţin carnale, relative şi condiţionate. Şi prin asta el este creştin medieval şi frate cu François Villon. Meditaţia asupra mizeriilor, păcatelor şi mîrşăviilor omeneşti îl chinuie pînă la obsesie. Unii consideră, şi această opinie poate părea din cele mai întemeiate, că partea cea mai bună a operei lui Rouault este această primă perioadă – a clovnilor, prostituatelor, beţivilor, burghezilor groteşti, judecătorilor –, plină de furie şi de milă şi în legătură cu care trebuie să amintim cărţile prietenului său Leon Bloy (care-i semăna ca un frate, dar nu înţelegea o iotă din pictura lui), sau, mai bine, cine ştie ce alte spirite răzvrătite, Goya, Daumier. Există un cuvînt pe care trebuie să-l pronunţăm pentru a caracteriza această artă: *expresionismul*. Geniul lui Rouault este expresionist prin natura sa, dincolo de accepţia istorică obişnuită a termenului, şi de orice relaţie cronologică. De altfel, în general el nu se situează în timp. E prea încărcat de omenie, însufleţit de un prea imperios impuls personal. Revolta lui e creştină şi sîntem înclinaţi să o apropiem de spiritul evului mediu francez, deşi nimic nu se explică şi nu se defineşte astfel; ea este, în mod absolut, o expresie a sufletului creştin şi se poate produce oriunde şi oricînd. Rouault este prin definiţie singur. Şi tocmai prin aceasta este extraordinar. De aici şi insistenţa obsesivă a figurii sale. A autoportretului, pe care-l face de mai multe ori sub diverse titluri şi diverse înfăţişări, şi chiar al acelui tip feminin, atît de emoţionant, care este al propriei sale fiice, Isabelle. El ştie că sursa întregii lui expresivităţi este în el însuşi, în ce are el mai intim, mai personal şi inalienabil, în sufletul lui de om. Şi prima manifestare în care apare sufletul omului este chipul.

Chipului omenesc îi corespunde chipul lui Dumnezeu devenit om. Începînd dm 1914, în opera lui Rouault apar chipuri propriu-zis religioase,în special Sfînta-Faţă, şi, totodată, flori şi peisaje. Vehemenţa satirică şi patetică face loc unui minunat sentiment evanghelic. E

momentul în care somptuozitatea materiei lui Rouault atinge cel mai înalt grad, impreg- nîndu-se de delicateţe şi de efuziune poetică. 0 reverie plină de patimă învăluie frumoasele lui peisaje biblice, peisaje imaginare, care însă chiar prin această putere a imaginaţiei exprimă realitatea locurilor sfinte, creînd o imagistică în acelaşi timp pioasă şi adevărată. Rouault şi-a găsit patria, orientul, care e în acelaşi timp pămîntul făgăduit al călătoriilor sale şi cetatea celestă a corurilor de copii.

Violenţa striurilor, a pastei şi a pasiunii morale din primele sale lucrări ne-a făcut să evocăm în legătură cu Rouault pe Goya şi Daumier. Pentru a completa

şî defini familia de care e demn Rouault, ar trebui să adăugăm la primele două nume pe acela al lui Rembrandt. Nu dorim prin aceasta să stabilim analogii plastice, ci de comportament spiritual. Există, în- tr-adevăr, în geniul lui Rouault, în această alianţă dintre înalta lui ştiinţă tehnică şi marea candoare a sentimentului uman, a emoţiei umane, ceva din Rembrandt. Poate că în faţa gravurilor lui Rouault, şi mai ales a răscolitoarei *Miserere,* ne simţim în modul cel mai spontan împinşi, dacă nu obligaţi, să pronunţăm, fără a căuta să împingem analiza mai departe, prmtr-o pioasă mişcare a buzelor, numele sfînt al lui Rembrandt. Ca aproape întotdeauna la acesta, nu există aici decît negru şi alb, dar elaborate în aşa fel încît ajung să exprime ceea ce se ascunde şi ceea ce este mai simplu şi mai profund în sufletul omului, căruia nu i se cere decît să fie credincios, drept şi milostiv. De altfel, această prestigioasă utilizare a negrului şi albului nu are nevoie, pentru o asemenea expresie, decît de forme patrate, grele, asemeni frumoaselor icoane directe şi puerile, povestite ca o predică de ţară, făcute de o mînă sinceră şi dură – şi în toate acestea un abis nesfîrşit. Ajungem astfel din nou să vorbim despre imagini şi imagistica populară. Dacă izbutim să ne apropiem şi să urmărim ceea ce este absolut esenţial la Rouault – cu vechiul titlu de iconar trebuie să-l calificăm. Icoanele, tocmai icoanele nu sînt altceva decît primul refugiu al credinţei populare şi naive, iar credinţa populară şi naivă este prima expresie a sufletului omenesc la deşteptarea lui în această lume. Astfel că, într-o lume

ca aceasta, funcția deiconar ar trebui să ocupe un loc, şi nu mic, alături de preot, de țăran sau de medic. Mai umil, poate, în aparență, dar egal totuşi, realmente necesar dată fiind nevoia pe care o satisface. Umil în tot cazul, dar numai în ochii aceluia care o exercită şi care n-o poate exercita decît cu cea mai mare simplitate a inimii. O ultimă observație ne vine în minte. Căutînd să-i găsim un loc lui Rouault, să-l situăm, i-am evocat pe Daumier, Goya, Rembrandt. De ce am recurs la acest nume, tocmai la acestea? Ce semnificație are acest lucru? Considerînd legătura pe care am făcut-o astfel din instinct, ne dăm acum seama că am simțit în arta lui Rouault existența unei dimensiuni morale. Şi tocmai de aceea am invocat pictori care au şi ei, în profunzimea, întinderea şi bogăția artei lor, această dimensiune. La fel de bine ne-am fi putut referi la scriitori moralişti: Villon, pe care l-am citat de altfel, dar şi Dostoievski. Arta lui Rouault, într-adevăr, imagistica ei fie patetică, fie pioasă şi mistică, fie de un burlesc atroce şi furibund, implică o viață morală, o *judecată*. Nu judecata de apoi, ci o judecată actuală, temporală, umană. Judecată care, ca şi a sărmanului Villon sau a lui Dostoievski, n-ar putea merge pînă la verdict, ci rămîne ambiguă, relativă, amestec palpitant de mînie şi de milă. Cel mai înrăit burghez, oricît de grotesc şi de odios l-ar putea descrie groaza injurioasă a lui Leon Bloy sau a celor mai sîngeroşi caricaturişti, este totuşi o ființă din carne şi suflet, o făptură, ca şi înspăi- mîntătorul judecător, bețivul sau fata de stradă. Ce prăpastie de contradicții, ce amestec de tenebre şi de lumini se ghicesc în aceşti monştri! Şi, într-adevăr, ne vin în minte delirantele complicații ale lui Dostoievski, la capătul cărora se confundă în aceeaşi durere ruşinea şi bufoneria, cinismul şi umilința, confesiunea şi impostura, crima şi iertarea ei, excesul de ură şi excesul de dragoste. Nici Raskolnikov. nici Stavroghin, nici unul din aceşti «posedați» ai lui Dostoievski, mai exact nici unul din << demonii» săi, nu sînt condamnați în mod absolut, ca şi spînzu- rații lui Villon, de altfel; nimeni, în lumea aceasta, nu poate îndrăzni să dea drept sigur contrariul, nici să proclame

definitive toate procesele şi toate verdictele. Şi, dacă Dumnezeu s-a întrupat în Isus Cristos şi a fost condamnat de oameni, e pentru ca în cea mai joasă decădere să se amestece o paradoxală şi contradictorie speranţă. Figuranţii din *Nuntă la Mimi Patte- en-Vair*, Poulot bărbat şi femeie, regii Ubu reîncarnaţi, mîrşavii despoţi biblici, bogaţii, puternicii, infamii, obiect cu toţii al unui contencios spiritual, păstrează în ei o taină, o întrebare încă fără răspuns. Şi aceasta, pentru că acelaşi pictor care i-a pictat în trăsături atît de cumplite, a pictat şi chipul nespus de îndurerat al lui Isus Cristos şi acea parte a planetei noastre decăzute, care, după trecerea lui, se crede aleasă şi salvată.

VIII. FAUVISMUL

/^vrice stil întemeiat pe primatul liniei, care nu există în natură, capătă de la început, în mod determinant, un aspect intelectualist şi de voluntară costruc- ţie mentală. Temperamentele şi şcolile fundate, dimpotrivă, pe primatul culorii rămîn în domeniul realismului şi se dezvoltă într-un acord intim şi instinctiv cu lumea exterioară, cu energiile şi plăcerile ei. Totuşi intelectul nu-şi pierde drepturile şi poate abstrage culoarea obiectelor pe care le defineşte, folosind arbitrar culorile, devenite astfel culori pure, aşa cum se întîmplă cu linia, în domeniul opus, în care spiritele speculative îşi afirmă calitatea exclusivă şi cerebrală de «maeştri ai desenului». Astfel au făcut fauviştii care, pornind de la natură, şi anume de la o natură resimţită pînă la exaltare, au suscitat o lume nouă, împlinind una din cele mai uimitoare revoluţii ale imaginaţiei şi ale voinţei creatoare. Ajungeau şi ei la transpuneri dar, pentru a relua epitetul adoptat de unul dintre ei, Othon

Friesz, la transpuneri « pasionale ». Care tot transpuneri rămîn, şi nu mai puţin surprinzătoare. Deoarece surprinzător nu e să recunoşti chipuri şi locuri, să împărtăşeşti emoţia fierbinte pe care fără îndoială a simţit-o artistul în prezenţa lor, ci să vezi această emoţie tradusă în culori nebune, arbitrare, desprinse de suportul lor real şi îmbătate de ele însele, ca sclavele în zilele Saturna- lelor.
Această surpriză n-avea de ce să se justifice. Revoluţia în cauză se realizase fără doctrine, fără teorii şi manifeste. Nu se putea întîmplă decît în acest fel, printr-o mişcare ce nu ţine decît de instinct, de o profundă comuniune cu viaţa cosmică, cu percepţiile cele mai imediate pe care aceasta le oferă gusturilor şi plăcerilor noastre. Putem, bineînţeles, să urmărim dinamica neîntreruptă a acestei mişcări prin intermediul textelor: anumite pasaje din *Jurnalul* lui Delacroix, sau micul tratat atît de bogat al lui Paul Signac, *De la Eugene Delacroix la neoimpresionism*. Vom pătrunde mai adînc în conţinutul său, ne vom apropia şi mai mult de el intuindu-i vigoarea implicită şi luînd mai puţin în considerare istoria unei idei despre culoare decît istoria culorii înseşi, culoarea emancipată, culoarea considerată după metodele istoricilor romantici «ca o persoană». Această persoană, această forţă personificată îşi trăieşte aventura în moduri diferite şi în condiţii schimbătoare de la Delacroix sau Manet la impresionism, şi de aici pînă în momentul în care atinge culmea dezvoltării şi pasiunii sale, identificîndu-se cu alte două aventuri nu mai puţin curioase decît ale ei, aceea a lui Gauguin şi aceea a lui Van Gogh. Aceste două genii extreme făcute pentru extremă nu puteau decît să împingă rolul culorii, puterea, acţiunea ei pînă la tensiunea supremă. Unul – prin aplaurile sale încăpăţînate, prin straniile, cînd stinse cînd stridente, juxtapuneri de tonuri pe suprafaţa « fără găuri ». Celălalt – prin cea mai singulară ardoare mistică ce a cuprins vreodată un suflet de artist, ducîndu-l la delir. Sălbaticele şi obstinatele bîiguieli din corespondenţa lui Van Gogh ne arată în fiecare pagină, la fiecare rînd, ce au devenit culorile sub ochiul acestui vrăjitor, şi anume persoane cu adevărat, fiinţe, fiecare avînd caracterul, drama, harul ei. Acestei utilizări a culorii *trăite* nu e

necesar să-i mai adăugăm explicarea vreunei teorii. Fauviştii, la rîndul lor, au participat la un imperios triumf al vieţii: iar dacă s-au numit fauvişti | faptul provine din efectul unei butade, fără ca cineva să fi intenţionat vreodată să reducă fauvismul la un ansamblu de doctrine. Era vorba de o explozie, mai precis de un scandal. Acesta avea să se manifeste cu o strălucire fulgerătoare la Salonul de toamnă din 1905. La salonul următor, criticul Vauxcel- les, intrînd în sala unde erau expuse operele lui Ma-

[1] *Fauve* – fiară, sălbăticiune (N. tr.).

tisse şi ale tovarăşilor săi şi zărind în această ambianţă pestriţă cîteva mici bronzuri cuminţi ale sculptorului Marque, exclamă : « Donatello au milieu des fauves ! » (Donatello în mijlocul sălbăticiunilor !) Numele avea să rămînă . Orientări asemănătoare apăreau concomitent în mai multe locuri: o expoziţie Van Gogh are loc la Dresda în 1905, şi tocmai atunci apare în acest oraş gruparea *Die Brücke*, din care se va naşte expre- sionismul. în alt climat, în alte împrejurări şi sub o altă constelaţie de influenţe, acesta răspunde aceloraşi nevoi organice ale picturii.

Temperamente frumoase, pline de zburdălnicia şi neli- niştea tinereţii, s-au întîlnit în jurul aceluiaşi foc: elevi ai atelierului Gustave Moreau – Matisse, Marquet, Camoin, Manguin; Friesz şi Dufy veniţi din Le Havre; Derain şi Vlaminck aflaţi la Chatou; Van Dongen în Montmartre. La academia Carrière l-au întîlnit pe Jean Puy; s-au grupat la galeria Berthe Weill, curajoasă zeiţă çare a prezidat atîtea îndrăzneli ale artei contemporane. în sfîrşit, Salonul din 1905. îi regăsim aici pe toţi, alături de Valtat, îndurînd laolaltă injuriile presei, reproduse, cu aerul obiectivităţii şi cu o chemare la judecata publică, într-o pagină rămasă celebră din *Illustration.* Ceea ce reiese însă din acest vacarm e punctul pînă la care focul, lumina, lumea împodobită de sărbătoare, culoarea cînd depăşeşte limitele – ce limite? şi impuse de cine? – şi se încumetă să apară uimitoare sînt lucruri stînjenitoare, şi care supără nu numai privirile, ci şi ordinea publică. O dată trecută această perioadă eroică, fiecare fauvist părea să renunţe la fauvism pentru a-şi continua drumul propriu şi

pentru a-şi defini propria personalitate. Unii explică acest fapt prin imposibilitatea de a supralicita acelaşi paroxism, de a conta pe tonuri înalte, care nu mai rezistă, de a depăşi ceea ce a devenit de nedepăşit, prin imposibilitatea de a persevera în paroxism, de a nu-l mai părăsi, de a face din el un academism. Dar poate că acestea sînt pretexte iluzorii. Trebuie să observăm, de asemenea, că lecția lui Cézanne împingea spre alte căutări care aveau şi ele să producă răsunătoare invenții. Ne putem întreba de altfel, dacă la un Matisse sau la un Dufy, nu s- păstrat şi nu se păstrează un spirit de permanent fauvism. în tot cazul, şi în concluzia tututor dezbaterilor posibile, trebuie în cele din urmă să vedem în fauvism nu o şcoală, ci momentul în care o facultate fundamentală a artei de a picta a atins, în evoluția ei neîntreruptă, trecînd prin diferite stiluri, intensitatea supremă. Există aici un fir roşu, un curent electric pe care-l putem urmări şi care, într-un moment din evoluția artei franceze, ca şi într-un moment din cariera unora din pictorii francezi cei mai de seamă, s-a manifestat mai viu, proiectîndu-şi scînteile cele mai violente. Mai puternică decît oricare din elementele picturii, în acest moment culoarea a țîşnit din tub într-un mod minunat, făcîndu-şi auzită efemera ei revendicare de descătuşare absolută. Moment extra-ordinar, irezistibil, adevărat 14 Iulie al culorii, sărbătoare totală în care de acum înainte pictorii îşi vor scălda neîncetat privirile, revenind asupra lui pentru a-şi găsi surse de energie şi confirmarea acestei mari lecții de creație: trebuie să ştii să-ți alegi un domeniu şi să-l cercetezi cu abnegație, ducîndu-l cu hotărîre pînă la excesul şi pînă Ia epuizarea sa; e singurul mijloc de a-l face valabil şi fecund. Acesta e cazul celor numai cîțiva ani ai fauvismului, ce par să fi constituit o experiență exhaustivă, rămînînd un izvor de permanentă prospețime şi tinerețe, originea permanent creatoare de mereu posibile începuturi.

IX. METODA LUI MATISSE

C* xemplul lui Rouault dovedeşte că n-am putea ^ avea o vedete panoramică a artei} franceze din veacul nostru, dacă ne-am mulţumi să deosebim în ea şcoli, mişcări, revoluţii, să stabilim genealogia şi justificarea formelor noi care au apărut în cadrul ei. Trebuie să ne oprim şi la personalităţile creatoare angajate în această vastă activitate, a căror puternică originalitate îşi are cauzele şi dezvoltarea ei propie. 0 istorie a artei e totodată şi o istorie a artiştilor. 0 istorie a artei nu e numai o istorie colectivă, ea e făcută şi din istorii individuale, care o explică, dar o şi depăşesc din anumite puncte de vedere, purtîndu- ne astfel în alte timpuri şi locuri, situîndu-ne în perspectiva culturii universale, obligîndu-ne să luăm în considerare anumite predispoziţii permanente ale spiritului omenesc. Descartes, expunîndu-şi filozofia, are grijă, în introducere, să o propună «numai ca o poveste sau, dacă preferaţi, numai ca o fabulă ». Propria sa poveste, fabula, exemplu fructuos al spiritului său.

0 dată adoptat acest punct de vedere, trebuie să ne întrerupem incursiunea în istoria faptelor pentru a privi unele din figurile magistrale care domină epoca şi în special figura lui Henri Matisse. Acest artist a fost fără îndoială legat de unele mişcări esenţiale ale timpului său, mai ales de fauvism, iar spiritul general al artei timpului nu se explică fără el. (La fel s-a întîmplat în toate timpurile şi cu toţi marii artişti.) Dar e la fel de drept şi de necesar să ne situăm în celălalt capăt al perspectivei şi să încercăm să lămurim şi să înţelegem ca pe un obiect în sine geniul singular al lui Matisse, iar pentru aceasta să facem apel la alte referinţe decît acelea ale acţiunilor reciproce dintre acest geniu şi timpul său.

Remarcabilul doctrinar al idealismului clasic, Quatremère de Quincy, îşi publică în 1837 lucrarea testamentară: *Eseu despre ideal în aplicațiile sale practice la arta desenului*. Lupta în jurul idealismului clasic era atunci terminată, şi această lucrare este concluzia unei întregi filozofii, altădată vie şi agresivă, dar asupra căreia autorul revine cu o convingere senină. îl putem reciti şi azi. Quatremère se dovedeşte, în acest text, un mare spirit şi dacă teoriile sale sînt pentru noi, mai mult chiar decît pentru cititorii din 1837, dubioase şi perimate, putem descoperi în acest expozeu suprem măcar cîteva puncte de vedere fecunde şi azi, precum şi o terminologie care ne va surprinde adeseori, căci am reluat-o fără să ştim şi ea rămîne utilă şi prețioasă. Există întotdeauna şi în erori o parte de adevăr. Există o parte de viață în sistemele care s-au împodobit cîndva, caraghios, cu costumele unei epoci, dar care, Ia urma urmelor, reprezintă una din atitudinile etern posibile ale spiritului. Dezvoltîndu-şi principiile despre o artă întru totul ideală, formată pe un model interior şi aspirînd la o fruțnusețe metafizică, Quatremère cere artistului să-şi caute linia operei sale în afara naturii sau s-o asocieze, după o matematică savantă, unor trăsături alese din natură. E astfel posibil ca artistul să producă şi creaturi respingătoare care să merite, prin originea lor abstractă, titlul de abstracte... Poate să existe şi un *ideal oribil.* Şi autorul adaugă : « Nu înțelegem să numim *frumoase* aceste opere decît în măsura în care hiperbola lor ne oferă o fericită sau rară asociere de elemente greu de combinat între ele. » Astfel sînt satirii, monştrii, Demonul lui Milton etc.

Ceea ce ne reține numaidecît atenția aici este termenul *hiperbolă* pe care-I regăsim atît de frecvent la artiştii timpului nostru. Hiperbola este operația prin care artistul distinge şi alege o anume trăsătură, exagerînd-o pînă la posibilitățile ei extreme. Artistul academic, condus de principiile lui Quatremère de Quincy, poate utiliza hiperbola ; desigur, ea nu este, pentru spiritul acelei vremi, decît un procedeu elementar, primar. Artistul academic şi-o reprezintă, ca şi Quatremère de Quincy, ca pe o figură retorică, a cărei utilizare riscă prea puțin să ne tulbure şi care nu are alt rost decît exagerarea grimasei vreunui satir. Totuşi, cît de modern sună în urechile noastre cuvîntul hiperbolă ! *Hiperbolă! a*

memoriei mele... Prin acest cuvînt Stéphane Mallarmé, filozof idealist prin excelență, defineşte exercițiul poetic. Cu această exclamație îşi deschide el acea confesiune şi sumă a doctrinei sale intime, *Prose pour Des Esseintes*.

Pe treapta cea mai înaltă a ascezei sale, spiritul desprinde total de țărm insula în care creşterea nemăsurată a tulpinelor, tot ce țîşneşte, tot ce creşte, exaltîndu-se pînă la îndrăznelile extreme ale propriului destin, toată flora de sfîrşit de secol, familia de *irid.ee*, ce rimează cu idee şi, mai presus decît tot acest încurcat belşug, sanctuarul cel mai retras al inițierii lui, locul ultimului său mister se configurează sub o lentilă măritoare.

De vreme ce există idealism, de vreme ce există ideea de a vedea în artă o *cosa mentale*, hiperbolă apare ca procedeul principal, acela al opțiunii intelectuale împinse pînă la consecința sa cea mai îndrăzneață – actul voinței. Idealismul clasic al discipolilor lui Winckelmann şi Quatremère de Quincy îmbracă o mantie timidă şi oarecum burlescă, dar rămîne de aceeaşi natură ca la Da Vinci sau la Mallarmé, fiind ipostaza unei categorii a spiritului, una din atitudinile creatoare posibile ; ea se poate manifesta în diferite perioade ale istoriei şi în diverse formule. Ce altceva este dacă nu o hiperbolă acea curbă scandaloasă din *Marea odaliscă*, acea linie imposibil de susținut, dar care se dezvoltă imperios, în spiritul lui Ingres? Gîndul începe desenul printr-o linie, se ocupă de ea, se apleacă şi insistă asupra ei ; natura, sau ceea ce numim astfel, e abolită ; nu mai există nimic în afară de acest joc pur şi de acest efort care se afirmă ; linia mentală trăieşte prin ea însăşi, perseverează în existența ei, o manifestă şi o proclamă ; ea îşi prelungeşte mişcarea în timp şi o împinge în spațiu. Şi cum să nu ne uimim în fața desenului lui Henri Matisse, a trăsăturii lui, incontestabil grațiose, dar care dintr-o dată exagerează mişcarea cotului, întinderea brațului, rotunjimea bluzei la umăr? Aceasta pentru că Henri Matisse face parte din acelaşi univers spiritual, e din aceeaşi speță creatoare pe care încercăm s-o definim şi ale cărei principii le enunțase Quatremère de Quincy în jargonul său de stil Restaurație.

În acest jargon ne mai şochează şi alți termeni, deveniți şi ei, surprinzător, proprii noştri termeni. Quatremère, care crede că Scriptura este izvorul sculpturii, o declară

pe aceasta ca făcută din semne, destinate să semnifice idei convenționale şi generale. Trebuie să ne opunem întotdeauna imitării servile, dubioase şi triviale, declară de altfel ilustrul doctrinar. Pentru aceasta sînt recomandabile două procedee: generalizarea şi metafora. Dacă înțelegem bine, trebuie schimbată aparența trăsăturilor alese, a semnelor, aşa cum fac poeții, folosind metafora. Dar să-l lăsăm pe Quatremère însuşi să vorbească : « Neputînd să ajungă la întinderea, la diversitatea naturii, arta trebuie, într-un mare număr de subiecte, pentru a-şi disimula neputința, să folosească echivalențe cu ajutorul cărora imaginile ei cîştigă în valoare (dacă putem spune aşa) ceea ce sînt nevoite să piardă în număr. » Cu aceste *metafore*, cu aceste *echivalențe,* iată-ne în plin limbaj al criticii moderne. André Lhote vorbeşte la fel şi în nenumărate opere actuale apare o alcătuire de metafore, de semne plastice, de echivalențe plastice. Arta lui Matisse nu « pentru a-şi disimula neputința», cum ar putea pretinde doctrinarul academic, ci dimpotrivă pentru a-şi afirma suveranitatea, rezumă lumea exterioară în imagini, în semne, în echivalențe. Iar aceste echivalențe el le dispune după voia lui, ca pentru a construi o perfecțiune cristalină. Aceste semne se vor apropia unele de altele ca într-o retorică: semnul mîinilor şi semnul frunzelor vor putea fi comparate între ele. La Picasso vor ajunge să se confunde şi să se suprapună. Metafora tinde spre metamorfoză, Matisse, al cărui lirism nu se exprimă cu aceeaşi furie, păstrează totuşi conjuncția *ca.* Dar procedeul e acelaşi pe care, fără să-şi închipuie ce folosință aveau să-i dea epocile viitoare, inocentul Quatremère îl numea deliberat metaforă. Mergînd mai departe în desemnarea intuitivă a metodelor cărora trebuie să le recunoaştem toate posibilitățile, el vorbeşte, de altfel, de *elipse* şi de *sincope*. «Nu trebuie să ni se pară extraordinar – dat fiind procedeul obligatoriu de abstracție în idee şi de reducție în imagine prin semne – că arta se foloseşte adesea de elipse sau de sincope. Prescurtarea imaginii unui subiect nu e altceva decît concentrarea detaliilor lui, şi aceasta e una din convențiile necesare ale stilului metaforic care aparține genului de imitație de care vorbim. » Pe scurt vocabularul acesta ne permite să-l definim pe Matisse.

Toți cei pe care, în hazardul speculației, i-am citat

alături de el, Leonardo da Vinci, Ingres, Mallarmé, Picasso, fac parte din aceeaşi lume a voinţei şi – a inteligenţei : sînt creatori pentru care natura, sau realitatea, sau lumea sensibilă nu se manifestă decît printr-o intervenţie, adică în mod secundar. Fundamentul şi punctul de plecare pe care trebuie să-Iuăm în seamă pentru a schematiza comportamentul acestei familii, acestei specii de artişti, este inteligenţa. Natura e pe planul al doilea, aducînd referinţele şi plăcerile ce trebuie regăsite, reîntîlnite. La început a fost ideea. Ea îşi face jocul abstract şi mental, îşi dezvoltă geometriile şi, mai devreme sau mai tîrziu, se realizează în reprezentarea unei femei.

De ce oare esteticienii de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi de la începutul celui de-al XIX-lea n-au dat teoriilor lor o formă mai valabilă şi mai fecundă şi de ce n-au rămas decît doctrinari, nu ai unei arte, ci ai unui academism, ai Academismului? în primul rînd pentru că au închis orice drum imaginaţiei creatoare, cu dogmele lor absurde despre primatul artei greceşti şi despre obligaţia de a o urma prin imitarea constantă a perfecţiunii ei absolute. Apoi pentru că, aşa cum a observat Lionello Venturi, – şi aceasta rezumă de fapt întreaga lor slăbiciune –, ei erau mai mult filozofi decît practicieni, or numai creaţia artistică însăşi poate justifica, determina, susţine o doctrină artistică. Altfel nu sînt decît vorbe goale.

Ei au plutit în norii înalţi ai metafizicii, ba chiar ai misticii, despărţind de orice încarnare posibilă noţiunea pur platoniciană de frumos. Şi totuşi, s-au situat într-unul din curentele esenţiale ale civilizaţiei, unul din acele curente Ia care ea se reîntoarce şi care reapar periodic la suprafaţa istoriei. Idealismul, pentru a-l numi cu acest cuvînt sumar, este una din atitudinile posibile ale spiritului creator.

Departe de sterilitatea în care doctrinarii noştri clasici au izolat idealismul, acesta îşi recapătă întreaga valoare atunci cînd inspiră drumul unor artişti autentici, creatori, al unor poeţi în sensul etimologic al cuvîntului, care-şi încearcă norocul dînd glas tuturor predispoziţiilor şi virtualităţii lor. Aceştia n-au nevoie de un credo şi de un absolut cum ar fi superioritatea modelului grec sau noţiunea imposibil de precizat a *frumosului ideal.*

Sînt practicieni, aşa cum s-a afirmat pe bună dreptate. Am zice chiar mai mult: sînt, în primul rînd, inventatori. Iar natura lor proprie, specifică (natura lor de idealişti, de ce nu, dar în acelaşi sens cu cea a romanticilor sau a realiştilor, sau a oricărei alte familii din biologia spirituală) îi face să inventeze. Ei creează artă, produc opere de artă. Ceea ce nu li s-ar fi putut întîmpla niciodată filozofilor winckelmannieni, nici discipolilor docili ai acestora. E totuşi interesant să ne oprim la cel mai inteligent dintre aceşti filozofi, la acest Quatremère de Quincy, care străpunge zidurile doctrinei, presimțind parcă, în cîteva puncte ale limbajului său, că aceasta îşi depăşeşte relativa ei actualitate, întîlnind metodele creatorilor din alte secole şi fiind, Ia urma urmelor, traducerea palidă a unei orientări universal valabile.

Henri Matisse face parte din această orientare. Idealist, intelectualist sau cum vrem să-l numim, el aparține, prin natura şi comportamentul său, acelei rase de poeți născuți pentru metoda mentală. Astfel că pentru a-i defini opera, ne putem folosi de vocabularul unuia din teoreticienii doctrinei idealiste, într-un moment în care această doctrină s-a exprimat în forma cea mai absolută, adică cea mai sterilă. Dar, spre surprinderea noastră, descoperim în acest vocabular toți termenii necesari în discuția de față: echivalențe, metafore, hiperbole, elipse şi sincope. Matisse şi-a constituit cu ajutorul echivalențelor, metaforelor, hiperbolelor, elipselor şi sincopelor un limbaj, sau, dacă vrem, o retorică. A redus lumea obiectelor la un ansamblu strict de semne plastice. Maestrul său, Gustave Moreau, îi prezisese: « Dumneata vei simplifica pictura.» Matisse a împlinit această prezicere. Totuşi impresionismul, în plină putere încă, îl invita pe tînărul pictor să lase picturii rolul ei de interpret al complexității senzuale şi obiective a lumii vizuale. E destul să luăm în considerație primele sale opere şi mai ales *La Desserie* din 1897, pentru a mărturisi că Matisse era capabil, ca oricare alt artist, să redea porii sau transparența unor obiecte oarecare, fructe, metale, covoare, farfurii, a tot ce, în microcosmosul unei sufragerii scăldate în lumina terestră, excită gustul şi simțul tactil. Să comparăm aceste

imagini cu *La Desserte* din 1908, în cele două versiuni succesive, în armonii de albastru şi în armonii de roşu, cu vrejurile decorative şi aplaurile lor: le vom vedea traduse în limba care a devenit pentru totdeauna limba lui Matisse, în limba matissiană. Le vom vedea readuse la echivalențe plastice prin voința unei lucide şi suverane inteligențe.

Aceste echivalențe sînt arabescuri care-şi urmează cursul, îşi descoperă şi urmează intenția şi merg atunci cînd trebuie, atunci cînd vor, pînă la surprinzătoarea hiperbolă. Linia rezumă toate elementele care constituie prezența unui obiect. Conturul e singurul care trebuie marcat. Diferitele familii de artişti care alcătuiesc istoria artei se referă la un element sau altul al realității şi, pornind de la acesta, stabilesc un fel de ierarhie a valorilor. Una porneşte de la primatul luminii, – de unde stilurile caracterizate prin jocul de umbre, prin locul important ce le revine, sau, dimpotrivă, prin excluderea lor: obiectele apar în evidența unui relief sau, dimpotrivă, înecate, înghițite, dizolvate de umbră sau de lumină. O alta pleacă de la perspectivă şi de la combinațiile de perspectivă, fie ea unică sau multiplă. Familia căreia îi aparține Matisse este aceea a maeştrilor care nu se formează ca pictori decît impunîndu-şi să treacă prin acea uşă deasupra căreia stă scris: *Şcoală de desen.* Linia pură, fără ajutorul umbrei, tinde să ne dea cea mai mare cantitate posibilă de adevăr. Iar la capătul unei lungi experiențe, făcută cu o minunată şi nobilă modestie, această linie e gata să ia pe seama ei, singură, ceea ce pînă atunci îi fusese interzis: volumul şi expresia. Dar temperamentul lui Matisse e bogat şi complet. Intelectualismul său nu trebuie înțeles în sensul restrîns al cuvîntului. E o predispoziție, nu o constantă exclusivă sau o intenție finală. Una de principiu şi de metodă, nu de sistem. Matisse foloseşte abstracția, dar este exact opusul unui spirit abstract. E o fire de desenator, dar nu e numai un desenator. El nu s-ar putea mulțumi să rezume splendoarea lumii într-o geometrie plană. Lumea e culoare, culoarea aşteaptă, şi ea, să fie tradusă. îşi cere semnele şi echivalențele ei. Şi astfel izbucneşte cea mai admirabilă dintre revoluțiile înfăptuite de Matisse – aceea în care, de altfel, a fost însoțit de cei mai remarcabili pictori contemporani cu el, fiecare după propriul său

geniu: fauvismul. Culoarea, adică elementul prin care suculența lumii exterioare devine mai vizibilă şi mai seducătoare, nu mai face nici ea apel la ochi – pradă uşoară a acestor vînători avizi, – ci la inteligență. Iar inteligența răspunde. Culorii, îi va găsi şi ei o soluție. O va traduce în semne sintetice, în echivalențe simplificatoare. 0 astfel de strălucire şi de violență se traduc prin strălucire şi prin violență, dar în plan mental, şi ordonate de voință, transpuse şi ele într-un limbaj în care se vor elibera de legăturile pămînteşti şi de tot ce părea prea hazardat şi prea spontan. Culoarea se sublimează în tonul ei pur şi printr-o combinare arbitrară de tonuri pure îşi recapătă – aşa cum se întîmplase cu linia în planul desenului – independența, autonomia, eliberînd resurse noi şi prodigioase ce nu sînt decît ale ei.

Pornind de la inteligență, Matisse produce o operă totală de pictor din care s-ar părea că au fost excluse elementele de care sîntem înclinați să credem că se lipsesc tendințele obişnuite, catalogate la rubrica intelectualism. Dar inteligența lui căuta totalitatea şi îşi propusese programul lui Poussin, acela de a nu neglija nimic. Am cochetat la început cu ideea de a-l considera din specia desenatorilor, a celor mai abstracți, şi de a-l defini cu ajutorul vocabularului celor mai riguroşi doctrinari clasici, clasici pînă la intelectualismul platonician şi academic. Am făcut-o însă pentru a-l putea elogia pe colorist. Căci e un colorist, unul din cei mai subtili, viguroşi şi încîntători din toate timpurile. Iar numele lui rămîne legat de una din cele mai^ profunde şi fericite revoluții înfăptuite de culoare. în împărăția culorii, pînzele lui Matisse sînt cel mai uimitor miracol de prospețime. « Instinctul nu ne mai călăuzeşte. S-a rătăcit, sîntem în căutarea lui. » Astfel se exprima Guillaume Apollinaire în eseul său despre Matisse din 1907. Cu cîteva rînduri mai departe, după ce-i examinase primele opere, el putea scrie: « Instinctul a fost regăsit.»

Instinctul, adică beatitudinea cu care simțim prospețimea cosmică şi care se traduce de obicei prin culoare. Dar această comunicare «trebuia regăsită »: ea era fructul, rezultatul unei metode. Or, Matisse însuşi ne-a spus în mod explicit că, după părerea lui, a avut o metodă, şi anume analiza. Aceasta, în textul în care şi-a comentat capela Rozariului din Vence, încoronare

supremă a unei glorioase cariere. O spune acolo explicit şi cu o limpezime cartesiană: această metodă constă în « studierea separată a fiecărui element al construcţiei: desenul, culoarea, valorile, compoziţia », şi în combinarea acestor elemente într-o sinteză, fără ca vreunul să prevaleze asupra celuilalt, « fără ca elocvenţa vreunuia din ele să fie diminuată de prezenţa celorlalte », dar lăsînd fiecăruia jocul său liber, – pe scurt, respectînd scrupulos acel lucru minunat pe care-l numeşte *puritatea mijloacelor.*

Faptul că un creator încearcă un sentiment de aşteptare emoţionată în faţa acestui ansamblu, a acestui organism care la un moment dat va fi creaţia lui, nu poate să nu ne emoţioneze şi pe noi. Dar dorinţa acestui creator se îndreaptă în primul rînd şi aproape în întregime spre părţile ansamblului viitor, spre elementele pe care va trebui să le îmbine, spre « mijloace » şi spre puritatea pe care din prima clipă trebuie să le-o păstreze. Mijloacele sînt distincte: desenul e desen, culoarea – culoare şi compoziţia e altceva, iar valorile sînt şi ele altceva, nu mai puţin preţioase şi cerînd tot atîta atenţie. Fiecare, în parte, trebuie să dea întreaga sa esenţă şi toată puterea pe care o are. Atunci cînd Matisse foloseşte unul din aceste mijloace pure, unul din aceste elemente clare şi distincte, culoarea de pildă, şi anume una din aceste culori, negrul, el n-o întrebuinţează de loc drept o calitate negativă, slujind la definirea a ceea ce nu e nici alb nici colorat, ci drept o calitate pozitivă, o culoare care este o culoare – negrul.

Cum spuneam: metoda e cartesiană, conformă cu cea de-a doua regulă din *Discursul asupra metodei*, care constă în *divizarea dificultăţilor*, cu a treia care înseamnă a ordona gîndurile de la cel mai simplu pînă la cel mai complex. Şi Matisse, în scrisoarea atît de emoţionantă în care, «cu toată umilinţa », prezenta capela din Vence episcopului de Nisa, îl ruga pe acesta să o considere ca pe « rodul unei vieţi consacrată în întregime căutării adevărului ». Vrînd să definească idealul întregii sale vieţi, el vorbea de *adevăr*, confirmînd astfel, în chiar preziua morţii sale, cît de necesar este pentru noi să vedem că preocuparea lui esenţială a fost aceea de a stabili identitatea între crearea unei opere şi ordonarea unei gîndiri. în Matisse s-a realizat nu numai un mare

reprezentant al artei franceze, ci şi un mare reprezentant al gîndirii franceze, moştenitorul unei serii de spirite ce se pot deosebi unele de altele prin domeniul în care s-au ilustrat, dar pe care le uneşte acelaşi principiu : Descartes, Mallarmé, Cézanne, Valéry.

Trebuie să examinăm îndeaproape această metodă a lui Matisse, să-i definim spiritul, să contemplăm îndelung acest procedeu de care Matisse e preocupat în mod atît de lucid: analiza. Şi să rămînem, ca şi el, la antipodul lumii în care se aplică şi mişună acel termen îndrăgit de criticii de artă : a scălda. Lucrurile se scaldă în atmosferă, cutare pictură e scăldată de lumină, aur, azur . . . Pictura lui Matisse nu se scaldă şi există o întreagă categorie de pictură care nu se scaldă. Aici ochiul nu se scufundă în nimic, spiritul^ nu se amestecă şi nu se confundă, lucrurile la fel. în fața noastră nu găsim nici o putere elementară; universul nu apare ca o masă, nici ca un fluid, nici ca un mare tot. Nimic nu se dizolvă, căci nu există nimic care să dizolve. Nimic, nici un numitor comun al obiectelor şi figurilor, care să facă din ele o materie continuă, încerc să mă situez în punctul lui Matisse şi al spiritelor care-i sînt apropiate. Scap de contemplarea cari mă ispiteşte şi vrea să mă absoarbă. Unitatea e aice ca o ameţeală. Aerul, lumina, dezordinea, strălucirea domnesc şi domniei lor le este supus totul, care, de aici înainte, se subtilizează şi se dezintegrează. Refuz această domnie sau mai exact o ignorez şi îi sînt străin. Nu recunosc nici unei esenţe dreptul de a se proclama superioară. Nu, nu există nici o putere elementară şi haotică în care s-ar scălda lucrurile ; lucrurile nu se scaldă, iar ochiul meu trece de la unul la altul ; unul şi celălalt, unul după celălalt, el le fixează, le examinează, le deformează şi le formează din nou ; ele renasc disociate şi discontinue. Ochiul dotat cu o astfel de putere este independent, autonom, liber, minunat de liber, iar plăcerea lui e de a fi atent. Nimic nu distrage această atenţie şi în faţa ei obiectele apar fără nici un halou de brumă sau de lumină, fără nici o iradiaţie, fără nici un văl de praf care supără vederea. Ochiul limpede le impune direct puterea lui de interogare. Le convoacă, iar ele apar ca sunetele chemate de un pianist care ar cînta fără pedală măsurînd cu buzele semideschise întreaga imensă nuditate a tăcerii. Pe această pagină

virgină sunetele se nasc şi se aventurează egale, cristaline, definitive, fără apărare, fără sprijin, fără nimic de care să se agațe, decît linia pe care o formează ele însele, fără un loc în care să dispară în caz de pericol, nude ca şi solul din care vin, ca şi el perfect plate. După ce ochiul a observat obiectele, trebuie ca mintea să le înțeleagă. Trebuie să le reducă la retorica ei de semne, de echivalențe, metafore, hiperbole, elipse şi sincope. Tocmai de aceea trebuie ca ele să apară complet lipsite de orice văl, fie el chiar şi solar. Între ele şi spirit nu trebuie să se interpună nimic. Ele nu trebuie să fie altceva decît ceea ce sînt. Atunci pe ecranul gîndirii se poate efectua operația.

Cunoaşterea intelectuală simplifică într-atît încît dă impresia de sărăcie. Ea ne readuce la inocența primară. E ceea ce observa Apollinaire cînd scria: « Instinctul era regăsit». Atîta ştiință şi studiu, operații atît de voluntare, îngăduie să se vorbească de instinct regăsit, căci rezultatul acestui efort e de a ne reda candoarea lucrurilor. Complexitatea lor se dezvăluie, ele se elibe-rează de influența reciprocă, se separă şi, fiecare la locul său, fiecare reintrat în elementul şi definiția sa, ele nu mal sînt altceva decît o linie copilărească, o culoare puternică, să spunem chiar sinceră şi ingenuă. Bineînțeles, sinceritatea şi ingenuitatea nu sînt de loc aici calități atribuite pictorului – dimpotrivă, pentru subtilitatea lui intelectuală îl lăudărn –, ci lucrurilor şi culorilor pe care le-a restituit. în ce-l priveşte, el nu redă tonul local, nici pîlpîirile şi încîntările cromatice ale spectacolului ; dacă le-ar fi redat, dacă ar fi redat acest ton local, reflexele, nuanțele, am fi putut vorbi despre sinceritatea lui: nu, culorile pe care le combină sînt sincere, pentru că nu sînt amestecate, nu au variații şi sînt reduse la o perfectă şi supremă puritate. Sînt culorile pe care le învață elevul în abecedar. Iar liniile, datorită studiului, sînt cele mai simple pe care le poate degaja obiectul observat.

Spuneam totuşi că această metodă tinde spre o sinteză, evocam dorința de totalitate ce animă spiritul creator al lui Matisse şi gustul său extraordinar pentru viață sau, cum spunea el însuşi, pentru *Fericirea de a trăi.* Elementele disociate se recompun prin efectul a ceea ce trebuie numit har. Iar acesta se manifestă mai ales în

reprezentarea femeilor. Opera lui Matisse este una dintre puţinele opere din vremea noastră în care apar femei – iar aceste femei îşi au locul lor în galeria ilustră în care se înscriu tablourile lui Watteau şi Ingres. Mai precis, este una dintre acele rare opere din vremea noastră puse sub semnul eternului feminin. Acesta e norocul ei şi de aici acea rigoare a inteligenţei ajunsă la miracol: acela de a se informa atît de profund de la o sursă a vieţii. Căci această rigoare putea să rămînă pură, generală şi abstractă, fără a proceda la incarnare şi la accidental: or, ea a devenit masculină, adică sensibilă la farmec, omagiu adus frumuseţii. Prin ea, pictura, mentală, a devenit un lucru încîntător.

Acesta nu e decît unul din aspectele sintezei la care ajunge metoda lui Matisse: dar el îmi pare a fi unul dintre cele mai caracteristice şi mai admirabile. De altfel, într-un studiu mai aprofundat al procedeelor analitice ale acestui maestru, n-ar trebui neglijat studiul deopotrivă de profund şi de complet al caracterelor, al calităţilor şi al calităţii sintezei, adică al operei contemplate, consumate în totala ei evidenţă. Ar trebui evocată comunicarea răscolitoare pe care ne-o transmite. Aceasta ar echivala cu descrierea uneia dintre cele mai complete, prin urmare dintre cele mai perfecte fieuri de pictor pe care ni le putem imagina, dacă nu cga mai perfectă, figura Pictorului însuşi.

Printre nenumăratele căi deschise creaţiei, putem în- tr-adevăr să le alegem pe acelea care conduc la această figură, să ne angajăm pe asemenea căi convingîndu-ne că reprezintă drumul cel mai bun. La capătul lui, figura Pictorului ne-ar apărea luminată dinăuntru, de întreaga lumină a inteligenţei. Inteligenţa care deosebeşte, disociază, separă. Dar aceste operaţii, departe de a produce un vid intelectual, suscită dimpotrivă impresii de ansamblu, ce produc în inima privitorului o emoţie egală cu aceea pe care l-o inspiră spectacolul naturii, mărindu-i plăcerea de a trăi. Trebuie să recunoaştem aici în pictor pe cel mai singular dintre oameni, dotat cu puteri inexplicabile. Din operele sale, născute dintr-o luminată speculaţie intelectuală, se înalţă farmecul, acel nu ştiu ce pe care grecii îl numeau *ora*.

ROUAULT

1871 *27 mai.* Georges Rouault se naşte la Paris, într-o pivniță din Belleville, în timpul ultimelor zvîrcoliri ale Comunei; tatăl său este un ebenist breton, mama pariziană.
1881 îşi începe pregătirea artistică sub îndrumarea bunicului dinspre mamă, Alexandre Cbampdavoine.
1885 Urmează cursurile Şcolii de arte decorative.
1885—1890 Lucrează la sticlarul Tamoni, apoi la Hirsch.
1891 Intră la Şcoala națională de belle-arte, în atelierul lui Elie Delaunay.
1892 Gustave Moreau preia direcția atelierului Delaunay, după moartea acestuia.
1893 Cade la concursul pentru Premiul Romei.
1894 Obține premiul Chenavard.
1895 Cade pentru a doua oară la concursul pentru Premiul Romei.
1895—1901 Expune la Salonul anual al artiştilor francezi, în afară de 1897 şi 1898.
1898 Moare Gustave Moreau. Atelierul acestuia devenind muzeu, Rouault este numit conservator. Trece printr-o criză morală şi materială.
1903—1908 Expune la Salonul de toamnă.
1904 Îi întîlneşte pe Huysmans, apoi pe Leon Bloy, de care va fi legat printr-o prietenie strînsă.
1905—1912 Expune regulat la Salonul independenților. *Prostituate*, *Clovni*, *Judecători*, *Tribunale*.
1906 Realizează numeroase lucrări de ceramică pînă în 1912, în atelierul lui Metthey, care-i face cunoştință cu Vollard.
1910 Prima expoziți e personală la Druet, în Rue Royale nr. 20.
1913 Ambroise Vollard îi cumpără atelierul, devenind apoi impresarul său exclusiv.
1914— 1920 Sub influența lui Vollard, se consacră în parte gravurii şi ilustrației de carte *(Reîncarnările lui Moş Ubu, Circul stelei căzătoare*, *Miserere* etc.)
1924 Mare retrospectivă la Druet.
1929 Execută pentru Diaghilev decorurile la *Fiul rătăcitor* de Prokofiev.
1930 Primele expoziții în străinătate: Londra, München, New York, Chicago.
1933 Execută cartoane de tapiserie pentru doamna Cuttoli.

1937 Participă la prima expoziție a « Maeştrilor Artei independente » de la Petit-Palais, cu 42 de pînze.
1938 Expoziție a gravurilor sale la Muzeul de Artă Modernă din New York.
1939 Moare Ambroise Vollard.
1940 Rouault se consacră picturii religioase.
1943 *Divertisment* (carte manuscrisă cu 15 gravuri Ed. Verve).
1945 Mare retrospectivă la Muzeul de Artă Modernă din New York. Vitralii pentru biserica din Assy executate în atelierul Hebert-Stevens. Retrospectivă la Kunsthaus din Zürich.
1948 Cîştigă un proces cu moştenitorii lui Vollard şi arde 315 pînze ale sale, restituite de aceştia după proces, considerîndu-le imperfecte.
1949 Realizează primele machete pentru emailurile executate de atelierul mînăstirii Liguge.
1951 Omagiu lui Rouault la Palais de Chaillot , organizat cu ocazia împlinirii a 80 de ani de către Centrul intelectualilor catolici. în seara vernisajului este proiectat filmul abatelui Morel despre *Miserere.*
1952 Retrospectivă la Muzeul național de artă modernă din Paris.
1958 *13 feb.* Rouault moare la Paris.

ROUAULT DESPRE ARTĂ

Pentru mine, de la sfîrşitul acelei zile în care prima stea răsârită pe cer mi-a mişcat, nu ştiu de ce (. . .), sufletul, a început să se contureze în mod inconştient o.anume poetică. Acea căruță de nomazi oprită în drum, calul ofticos care paşte iarba rară, bătrîna paiață aşezată în colțul rulotei gata să reîmbrace o haină lucioasă şi bălțatâ, acest contrast *al lucrurilor strălucitoare, sclipitoare, făcute să distreze, şi viața de o* nespusă tristețe.. . *dacă o privim de la oarecare distanță. . . Apoi am* amplificat *toate acestea. Am văzut limpede că* « *paiața* » *eram eu, eram noi... aproape* noi toți. . . *Această haină* bogată şi împodobită cu paiete *chiar viața ne-o dă, toți sîntem mai mult sau mai puțin paiațe, purtăm cu toții* « *o haină cu paiete* »*. Dar dacă sîntem surprinşi aşa cum am surprins-o eu pe bătrîna paiață, ei! atunci cine ar îndrăzni să spună că nu e pătruns pînă în adîncul sufletului de o nesfîrşită milă? Am defectul (defect poate... în orice caz pentru mine e un abis de suferințe...)*

« de a nu lăsa niciodată pe cineva în hainele sale cu paiete ». .., *fie el rege sau împărat,* sufletul *vreau să i-l văd.. . și cu cît e mai mare și mai slăvit ca om, cu atîtmă tem mai mult pentru sufletul lui.. .*
Am început, fără să-mi dau seama, să vă vorbesc intim, drumul pe care merg e periculos, mărginit de o parte și de alta de prăpăstii. Și, o dată pornit, e mai greu să te întorci înapoi decît să mergi tot timpul înainte. . . A-ți extrage întreaga artă *din privirea unei bătrîne mîrțoage de saltimbanci (om sau cal), acesta e un* « *orgoliu nebun* » *și o* « *umilință perfectă* » *dacă* « ești făcut pentru asta ».

(Scrisoare către Edouard Schuré, nedatată, publicată în «Le Goéland», Paramé, iunie 1952 ți citată de BERNARD DORIVAL în *Rouault,* Paris; Ed. Universitaires, 1956)

Dacă i˜am făcut pe judecători cu fețe atît de jalnice înseamnă, desigur, că mi-am exprimat angoasa pe care o încerc de cîte ori văd o ființă omenească ce trebuie să judece alți oameni.

(Declarație ap&rut& în « Les Nouvelles littéraires», 15 noiembrie 1924)

Ar trebui să fim destul de stăpîni pe mijloacele clasice și picturale, și nu prea încordați intelectual, căci există o ordine, o disciplină interioară care trebuie găsită încetul cu încetul, pas cu pas.

(Răspuns la o anchetă despre meșteșug, * Beaux- Arts », 16 octombrie 1936)

Cu sau fără voia noastră, oricît de abil jongler sau vrăjitor ne˜am crede, sever sau blînd9 opera de artă râmîne o mărturisire și o confesiune a ceea ce sîntem cu adevărat fără ca să bănuim acest lucru; altfel nu e decît un reflex, uneori din ce în ce mai palid, al unui alt reflex: operă mediocră, reușită uneori.

(« Le Point», VIII-X, 1943)

Formă, culoare, armonie
Oază sau miraj
Pentru ochi9 pentru inimă sau spirit
Spre Oceanul agitat al Chemării picturale
«Mîine va fi frumos» spunea naufragiatul
înainte de-a se pierde în zarea ursuză

Pacea nu pare hărăzită
Acestei lumi înfricoşate
De umbre şi de amăgiri

Isus pe crucea lui va glăsui mai bine vouă Şi Jeanne în scurtele-i răspunsuri sublime la proces Precum şi sfinţii şi martirii Neştiuţi sau consacraţi.

(Prefaţă la *Miserere*, Paris. Ed. du Seuil, 1951, reproducere prescurtată după ediţia originală a gravurilor. Paris, Drouin, 1948)
(În româneşte de Modest Morarîu)

LÉON BLOY ÎN FAŢA ARTEI LUI ROUAULT

Octombrie 1905

.. .E sfîşietor ! Caută, vai, un drum nou ! Acest artist, pe care l-am crede în stare să picteze serafimi, pare să nu mai conceapă decît caricaturi atroce şi răzbunătoare. ..

30 aprilie 1906 sau 1907

.. .Am văzut această incredibilă expoziție (...), e o hidoşenie infernală şi Rouault, vai ! e în fruntea ei. Degeaba încerc să înțeleg cum se poate ca un artist care este exact contrariul unui ignorant şi unui abject, singurul care ne mai face încă să ne gîndim puțin la Rembrandt, s-a putut dedica acestei oribile caricaturi în care se degradează mortal pictura cea mai virilă a timpului.

LÉON BLOY (*VInvendable*, Paris, Mercure de France, 1909)

FAUVISMUL

1892 Matisse intră la Şcoala de belle-arte în atelierul lui Gustave Moreau. Aci îl întîlneşte pe Rouault.

1894 Marquet intră şi el la aceeaşi şcoală iar cu un an mai tîrziu li se alătură Manguin.

1897 Apoi Camoin.

Van Dongen soseşte la Paris.

1899 Matisse lucrează la acadamia Carrière cu Jean Pu y şi Derain.

1900 Manguin se mută în strada Boursault; Matisse, Marquet, Camoin, Jean Puy vor veni adesea să lucreze în acest atelier.

1901 Matisse expune la Salonul independenților împreună cu Marquet şi Jean Puy. Derain i-l prezintă pe Vlaminck. Retrospectivă Van Gogh la Bernheim; această expoziție

va avea o influenţă determinantă asupra tinerilor artişti, în privinţa utilizării culorii.

1902—1904 Expoziţie Matisse, Marquet, Manguin la Bertbe WeilI. Apoi expoziţie Friesz şi Dufy veniţi din Le Havre.

1903 Matisse, Marquet, Jean Puy, Manguin, Camoin, Dufy şi Friesz expun Ia Salonul independenţilor, dar fără mare succes.

Matisse şi Marquet expun la primul Salon de toamnă.

1904 Salonul independenţilor. Aceeaşi participare ca în anul precedent. Matisse e influenţat, la Saint-Tropez, în timpul verii, de Signac şi de Cross. Salonul de toamnă; expun Matisse, Marquet, Camoin, Jean Puy şi Friesz.

1905 Salonul independenţilor. Matisse expune opt pînze, printre care *Lux*, *calm şi voluptate*, pictată după metoda impresionistă. Expun de asemenea Marquet, Camoin, Jean Puy, Valtat, Dufy, Friesz, Derain, Vlaminck. Dufy şi Friesz renunţă la prima lor manieră impresionistă pentru a-l urma pe Matisse. Derain îşi termină serviciul militar; grupul din Chatou, patria lui Derain, se unifică cu grupul din atelierul lui Gustave Moreau. În timpul verii, Derain îl vizitează pe Matisse la Colii- oure, apoi pleacă la Londra.

Manguin se instalează la Saint-Tropez.

Salonul de toamnă. Prima mare manifestare a grupului, cu participarea lui Matisse *(Femeia cu pălărie),* Marquet, Manguin, Jean Puy, Valtat, Camoin, Friesz, Derain, Vlaminck, Van Dongen, viitorul meşter sticlar Marinot, pe atunci pictor. Vor fi numiţi «incoerenţii».

1906 Salonul de toamnă. Consacrarea grupului, în care intrase şi Dufy. Criticul Louis Vauxcelles îi califică drept fauvişti.
Acest cuvînt avea să facă o impresionantă carieră. Braque şi Friesz călătoresc Ia An vers. Derain la Londra şi la Estaque.
Matisse Ia Biskra şi la Collioure. Spre sfîrşitul anului, Braque se aflâ la Estaque.

1907 Braque şi Friesz lucrează la Ciotat; se întorc la Paris prin Estaque.

Derain călătoreşte la Cassis şi la Londra.

Matisse călătoreşte în Italia.

Lecţia lui Cézanne îl orientează pe Braque spre cubism iar pe Vlaminck spre alt drum.

Matisse şi Derain îşi caută propriul lor stil.

Fauvismul ia sfîrşit.

MATISSE

1869 *31 dec.* Henri Matisse se naşte la Cateau (Departamentul Nord).
învață la colegiul din Saint-Quentin.

1887—1888 Urmează cursurile Facultății de drept din Paris.

1889 Ajutor de notar într-un birou din Saint-Quentin.

1890 În timpul convalescenței, după o operație de apendicită, începe să picteze pentru a se distra. Prinde gust de pictură. Se hotărăşte să se ocupe mai îndeaproape de aceasta, învățînd noțiunile elementare la Şcoala-Quentin- Latour din Saint-Quentin.

1892 Vine la Paris, urmează cursurile serale ale Şcolii de arte decorative unde face cunoştință cu Marquet; lucrează de asemenea Ia Academia Julian şi la Şcoala de belle-arte. Intră apoi în atelierul lui Gustave Moreau, unde e coleg cu Rouault, Piot, Camoin, Manguin, Guerin, Marquet. Execută numeroase copii la Muzeul Luvru, după maeştri din secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea. îşi petrece vara în Bertania.

1896 Expune la Salonul Societății naționale de belle-arte. Statul îi cumpără tabloul *Femeie citind*, aflat în prezent la castelul Rambouillet.
îşi petrece vara în Bretania la Belle- Ile împreună cu pictorul Wery. Sub influența acestuia, renunță Ia maniera lui sumbră, pentru a se consacra culorii pure şi a se apropia de tehnica impresionistă.

1897 Expune la Salonul Societății naționale de belle-arte. Pictează *La Desserte*. Petrece vara în Bretania.

1898 Călătorii în Provența şi în Corsica; apoi în regiunea Toulouse.

1899 Primele picturi pointiliste, după lectura, în *Revue Blanche*, a studiului lui Paul Signac: *De la Eugene Delacroix la neoimpresionism.*
febr. Se instalează la Paris într-o casă de pe cheiul Saint-Michel, în apropiere de prietenul său Marquet. Lucrează împreună cu acesta în atelierul lui Manguin, sau în aer liber, Ia Arcueil, în grădina Luxembourg sau la propria sa fereastră.
Expune pentru ultima oară la Salonul Societății naționale de belle-arte.
Frecventează academia Carrière, unde face cunoştință cu Derain.

Se inițiază în sculptură la cursurile serale ale şcolii din strada Etienne Marcel.

1900 Pentru a-şi ameliora situația acceptă, ca şi Marquet, să lucreze pentru un antreprenor de decoruri teatrale, Jambon, căruia i se comandaseră pe atunci decorațiunile de la Grand Palais pentru Expoziția Universală.

1901 Expune pentru prima dată la Salonul independenților, îl cunoaşte pe Vlaminck, prin intermediul lui Derain.

1902 Expune împreună cu prietenii săi din atelierul Gustave Moreau la galeria Bertbe Weill.

1903 Participă la primul Salon de toamnă.

1904 *iunie.* Prima expoziție personală la galeria lui Vollard. Vara, la Saint-Tropez, se întîlneşte cu Signac şi Cross.

1905 Expune la Salonul independenților cîteva pînze mai puțin importante, precum şi compoziția *Lux*, *calm şi voluptate*, care este o aplicație strictă a tehnicii neoimpre- sioniste.

Petrece vara la Collioure, împreună cu Derain. Participă la Salonul de toamnă, cu lucrările *Femeia cu pălărie*, *Fereastra deschisă* şi cu mici peisaje realizate în mari aplauri foarte intens colorate. Colegii săi din atelierul Gustave Moreau expun lucrări executate în aceeaşi tehnică şi fac mare senzație, dobîndind totodată numele de fauvişti. *Femeia cu pălărie* este cumpărată de familia Stein din San Francisco; frații Stein se numără printre cei dintîi admiratori ai lui Matisse şi Picasso. *toamna*. Pentru a executa marea compoziție *Bucuria de a trăi*, îşi instalează atelierul în fosta Mînăstire a păsărilor, o clădire dezafectată din Rue de Sèvres. Primele sculpturi.

1906 *Bucuria de a trău* expusă la Salonul independenților, e remarcată şi cumpărată de Leo Stein. (Această lucrare se află în prezent la Fundația Barnes, din Merion, Pennsyl- vania.)

A doua expoziție personală la galeria Druet.

Primele litografii şi primele gravuri.

Petrece primăvara la Biskra. Vara la Collioure.

îl cunoaşte pe Picasso, căruia îi arată statueta neagră pe care tocmai o cumpărase.

1907 Călătoreşte în Italia, apoi la Collioure.

1907-1908 *iarna*. Organizează în atelierul său o academie frecventată de mulți studenți americani, dar mai ales de scandinavi.

primăvara. Părăseşte atelierul de la Mînăstirea păsărilor, pus în vînzare de către stat, şi se mută cu familia în Bulevardul Invalizilor nr. 33, în clădirea Hotel Biron. Alți iluştri locatari

ai acestei clădiri vor fi Rilke şi Rodin.

1909 Se mută la Issy-les-Moulineaux.

Serghei Şciukin îi comandă două mari compoziţii pentru reşedinţa sa din Moscova: *Muzica* şi *Dansul.*

Expoziţie la Moscova.

1910 *primăvara.* Retrospectivă la galeria Bernheim. *toamna* Călătoreşte la München împreună cu Marquet pentru a vizita expoziţia de artă islamică.

1910-1911 *iarna.* Călătoreşte în sudul Spaniei.

1911 *toamna.* Călătoreşte la Moscova, Ia invitaţia lui Serghei Şciukin.

1911-1912 *iarna* şi o parte din primăvară se află în Maroc, la Tanger. Se va reîntoarce de acolo în anul următor împreună cu Marquet şi Camoin, aducînd cu el pînze importante şi o anumită tendinţă spre abstractizare, a cărei mărturie va apărea, după cîţiva ani, în tabloul *Marocanii în rugăciune* (1916).

1913 Vara Ia Issy-les-Moulineaux.

Toamna se reîntoarce în locuinţa sa de pe cheiul Saint-Michel.

Expune la Bernheim. Participă la «Secesiunea» din Berlin şi la Expoziţia internaţională de artă modernă « Armory Show» la New York, Chicago, Boston.

1914 Prima expoziţie personală la Berlin (galeria Gurlitt).

1915 Expoziţie organizată de Walter Pach la galeria Montross din New York.

1916 *dec.* Pleacă la Nisa. Se hotărăşte să-şi petreacă iernile la Nisa şi restul timpului la Paris.

Pictează pînze importante, ca *Interior la Nisa.*

1918 Pictează seria de *Odalisce.*

1920 Execută pentru Compania baletelor ruse, a lui Serghei Diaghilev, machete de decoruri şi de costume pentru *Cîntecul privighetorii* de Strawinsky şi Massine.

1925 Cavaler al Legiunii de onoare.

1927 Primeşte Marele premiu de pictură al Expoziţiei internaţionale Carnegie din Pittsburgh. Expusese aici în 1924, 1925, 1926.

1930 *vara.* Călătoreşte în Tahiti, prin New York şi San Francisco, apoi la Suez.

1932 Ilustrează cu acvaforte volumul *Poezii* de Mallarmé (Ed. Skira).

1933 *mai.* Călătoreşte la Merion pentru a instala la Fundaţia Barnes pictura murală *Dansul.*

1937 Primele colaje şi guaşe decupate pentru coperta numărului 1 al revistei « Verve » publicată de Tériade.
Va colabora adesea la această revistă.
1938 Execută proiectele de decor şi de costume pentru baletul *Roşu şi negru*, muzica de Şostakovici, coregrafia de Leonid Massine, creat în 1939 de trupa baletelor ruse din Monte Carlo.
Se instalează la Cimiez, în apropiere de Nisa.
1943 Se instalează la Vence, în vila *Le Rêve (Visul).*
1944 începe seria de colaje şi guaşe decupate care vor ilustra *Jazz*, revistă scoasă în 1947 de Tériade, şi lucrează la ilustrațiile pentru *Florile răului* de Baudelaire, ediția din 1947 scoasă de Bibliothèque Française (Paris).
1945 Retrospectivă la Salonul de toamnă.
Expune împreună cu Picasso Ia Muzeul Victoria şi Albert, din Londra.
1946 Aceeaşi expoziție este prezentată la Bruxelles. Lucrează la litografiile pentru *Scrisorile portugheze* ale Mariannei Alcoforado, publicate Ia Paris de Tériade, în 1946, şi la cele pentru *Chipuri* de Pierre Reverdy, publicate la Paris de Editions du Chêne în 1946.
1948 Apare volumul *Les Amours* de Ronsard, ilustrat cu litografii de Matisse (Ed. Skira).
1948—1951 Se consacră în întregime construirii şi decorării Capelei din Vence.
1949 Expune ultimele sale lucrări la galeria Pierre Matisse din New York; apoi la Muzeul Național de Artă Modernă din Paris. Mare retrospectivă la Muzeul din Lucerna.
1952 Inaugurarea Muzeului Matisse la Cateau.
1954 *4 nov.* Henri Matisse moare la Cimiez.

ESTETICA LUI MATISSE

Ceea ce urmăresc în primul rînd este expresia. Mi s-a recunoscut uneori o anumită ştiinţă, declarîndu-se în acelaşi timp că ambiţia mea este mărginită şi nu trece dincolo de satisfacţia de ordin pur vizual pe care o poate oferi privirea unui tablou. Dar gîndirea unui pictor nu trebuie să fie considerată în afara mijloacelor ei, căci ea nu valorează decît în măsura în care este servită de mijloace, care trebuie să fie cu atît mai complete (şi prin complete nu înţeleg complicate) cu cît gîndirea sa este mai profundă. Nu pot face deosebire între sentimentul vieţii, aşa cum îl am, şi modul în care îl traduc.

Expresia nu rezidă pentru mine în pasiunea exprimată pe un chip sau afirmată printr-o mişcare violentă. Ea stă în întreaga alcătuire a tabloului: locul pe care-l ocupă trupurile, golurile dimprejurul lor, proporţiile, toate acestea îşi au rolul lor. Compoziţia este arta de a aşeza decorativ feluritele elemente de care dispune pictorul pentru a-şi exprima sentimentele. Într-un tablou fiecare parte trebuie să fie vizibilă şi să joace rolul care-i revine, principal sau secundar. Tot ce nu e util într-un tablou este tocmai prin aceasta supărător. O operă presupune o armonie de ansamblu: orice detaliu zadarnic ar ocupa, în gîndul privitorului, locul unui alt detaliu esenţial. Compoziţia, care trebuie să tindă spre expresie, se modifică în funcţie de suprafaţa pe care trebuie s-o acopere. Dacă iau o foaie de hîrtie de o dimensiune dată, voi face pe ea un desen care va avea un raport determinat cu formatul ei. Nu voi repeta acelaşi desen pe o altă foaie ale cărei proporţii ar fi diferite, dreptunghiulare de pildă şi nu patrate. Dar nu mă voi mulţumi să-l măresc dacă ar trebui să-l transfer pe o hîrtie de formă asemănătoare, însă de zece ori mai mare. Desenul trebuie să aibă o forţă de expansiune care să învie lucrurile înconjurătoare- Artistul care vrea să transfere compoziţia unei pînze pe o pînzâ mai mare trebuie, pentru a păstra expresia, să o conceapă din nou, să-i modifice aparenţele, şi nu s-o ia pur şi simplu patrat cu patrat.

.. .Tendința dominantă a culorii trebuie să fie de a sluji cit mai bine cu putință expresia. Folosesc tonurile fără prejudecată. Dacă, la început și poate că fără să-mi dau seama, un ton m-a cucerit sau m-am oprit la el, după terminarea tabloului observ adesea că am respectat acest ton, modificîndu-le și transformîndu-le progresiv pe toate celelalte. Latura expresivă a culorilor mi se impune în mod instinctiv(. . .). Nu-mi aleg culorile în funcție de vreo teorie științifică. Alegerea se bazează pe observație, pe sentiment, pe experiența sensibilității mele. Inspirîndu-se din anumite pagini de Delacroix, un artist ca Signac se preocupă de complementare și cunoașterea lor teoretică îl va face să folosească, într-un loc sau altul, cutare sau cutare ton. în ce mă privește, caut pur și simplu să mă folosesc de culorile ce redau senzația mea. Există o proporție necesară a tonurilor, care mă poate determina să modific forma unei figuri sau să-mi transform compoziția. . .
... Visez o artă de echilibru, de puritate, de liniște, fără subiecte neliniștitoare sau tulburătoare, și care să fie pentru orice lucrător cerebral, pentru omul de afaceri la fel ca pentru artistul literelor de pildă, o odihnă, un calmant cerebral, ceva asemănător cu un fotoliu bun care să-l odihnească de oboseala fizică.

H E N R I   M A T I S S E («La Grande Revue*. 25 dec. 1908)

GUAŞELE DECUPATE *A*

desena cu foarfeca.

Decuparea pe viu în culoare îmi amintește cioplitul direct al sculptorilor.
Aceste imagini cu timbrul viu și violent mi-au venit din cristalizarea amintirilor de la circ, a poveștilor populare și a călătoriilor.

H E N R I   M A T I S S E *(Jazz,* Paris. « Verve *.

FRAGMENT DINTR-O SCRISOARE A LUI MATISSE CĂTRE DL. HENRY CLIFFORD

Conservator al picturilor la Muzeul din Philadelphia

Vence, 14 februarie 1948

. . .Trebuie ca artistul să posede natura, să se identifice cu ritmul ei prin activităţi care să A dezvolte măiestria, pentru a putea, ca urmare, să se exprime cu propriul său limbaj.

Viitorul pictor trebuie să presimtă ceea ce este util dez- voltării sale – desen sau sculptură chiar –, tot ce A va permite să se confunde, să se identifice cu natura, insinuîn- du-se în lucrurile (numite natură) ceA provoacă emoţia. Cred însă că studiul prin desen este esenţial. Dacă desenul ţine de domeniul spiritului, iar culoarea de cel al senzualităţii, trebuie să desenăm mai întîi pentru a cultiva spiritul şi a putea conduce culoarea pe o cale spirituală. . . . . .Numai după ani de pregătire, un tînăr artist ar trebui să se apropie de culoare. Culoarea, ca mijloc de expresie intim şi nu descriptiv, bineînţeles.

Atunci ar putea spera ca toate imaginile, toate semnele chiar de care se va servi, să fie reflexul sentimentului său de dragoste pentru lucruri, reflex căruia i se va putea încredinţa dacă şi-a putut desâvîrşi educaţia cu puritate şi fără să se mintă pe el însuşi. Atunci va utiliza culoarea cu un discernămînt. 0 va pune pe un desen natural, necodificat şi întru totul disimulat, venind direct din sentimentul său; e ceea ce îi permite lui Toulouse-Lautrec, la sfîrşitul vieţii, să exclame: « ln sfîrşit, nu mai ştiu să desenez!»

(Catalogul expoziţiei H E N R I M A T I S S E , Muzeul de Artă din Philadelphia, 1948)

CAPELA ROZARIULUI

Toată viaţa am fost influenţat de părerea, curentă în tinereţea mea, pe vremea cînd nu era acceptată decît consemnarea observaţiilor făcute după natură, conform căreia tot ce venea din imaginaţie sau din amintire era calificat drept « trucat» şi fără Valoare pentru construcţia unei opere plastice. Maeştrii de la belle-arte îşi îndemnau elevii: « Copiaţi prosteşte natura ! »

De-a lungul întregii mele cariere am reacționat împotriva acestei păreri, căreia nu puteam să mă supun și lupta cu ea a fost cauza feluritelor avataruri din drumul meu, de-a lungul căruia am căutat modalități de expresie în afara copiei literare, ca divizionismul sau fauvismul. Aceste revolte m-au făcut să studiez separat fiecare element al construcției: desenul, culoarea, valorile, compoziția, modul în care aceste elemente se pot îmbina într-o sinteză fără ca elocvența vreuneia din ele să fie micșorată de prezența celorlalte, și să construiesc cu aceste elemente, fără ca îmbinarea aceasta să reducă ceva din calitățile lui intrinsece, adică respectînd puritatea mijloacelor.

HENRI MATISSE
(Capela Rozariului. a călugărilor dominicani din Vence. Vence, 1951)

CU GERTRUDE STEIN LA PARIS ÎN STRADA FLEURUS (1903-1907)

■- *Pe vremea aceea soarta familiei Matisse nu s-a îmbunătățit dar nici n-a devenit mai rea; el era deopotrivă de descurajat și de îndrăzneț. A venit apoi primul Salon de toamnă, unde a fost invitat să expună, și unde a trimis* Femeia cu pălărie, *care a fost acceptată. Lumea și-a bătut joc de pictura lui, a criticat-o, dar tabloul a fost cumpărat.*

Mattisse avea atunci 35 de ani și era descurajat. S-a dus la vernisajul Salonului de toamnă, a auzit ce se spunea despre pînza lui, a văzut că era cît pe ce să fie sfîșiatâ și s-a întors acasă fără a mai reveni la expoziție. Doar soția lui mai venea la Salon. S-a închis în atelier, profund nefericit. Cel puțin așa spunea doamna Matisse. Tocmai atunci i-a sosit un bilet de la secretarul Salonului, care-l înștiința că există un cumpărător pentru tablou și că acest cumpărător oferea patru sute de franci... . . .Prietenia cu familia Matisse s-a înfiripat repede. Matisse tocmai prepara marea lucrare decorativă Bucuria de a trăi. *Făcea pentru ea studii, la început mici, mai mari apoi, în sfîrșit gigantice. Aceasta e pînza în care Matisse și-a realizat pentru prima dată, în mod conștient, intenția sa de a deforma desenul corpului*

uman în scopul de a armoniza şi intensifica valoarea picturală a tuturor culorilor simple pe care nu le amesteca decît cu alb. S-a servit de acest desen deformat sistematic, aşa cum muzicienii se servesc de disonanțe sau cum folosim, în arta culinară, oțetul sau lâmîia, ori cum întrebuințăm coaja de ou pentru a limpezi cafeaua. întotdeauna mi se în- tîmplâ să ajung la comparații culinare pentru că-mi place bucătăria bună şi mă pricep.. .

... încetul cu încetul a început să vină multă lume în strada Fleurus, la Matisse şi la Cézanne. Matisse venea cu cîte cineva, fiecare venea cu cîte cineva, veneau tot timpul oameni şi situația ajunsese de nesuportat. De aceea a trebuit să li se spună că pot Veni numai sîmbâtă seara. Tot în perioada aceea, Gertrude Stein şi-a luat obiceiul de a scrie noaptea. înainte de ora 11 seara nici-odată nu putea fi sigură că n-o să vină cineva să bată la uşa atelierului.

.. . Gertrude Stein şi fratele ei vizitau adesea familia Matisse, iar soții Matisse veneau şi ei foarte des să-i vadă. Din cînd în cînd doamna Matisse îi invita la dejun, aceasta se întîmpla mai ales atunci cînd primeau de la rude cîte un iepure. Ostropelul de iepure făcut de doamna Matisse ca la Perpignan era o desfătare. Aveau şi un vin foarte bun, cam greu, dar excelent. Mai aveau şi un fel de vin de Madera, numit Rancio, foarte bun şi acesta. Maillol, sculptorul, era din aceeaşi provincie cu doamna Matisse şi, cu mult mai tîrziu, cînd îl întîlneam la Jo Davidson mi-a vorbit de toate aceste vinuri. Mi-a povestit şi cum, în tinerețe, pe cînd era student la Paris, trăise foarte confortabil cu numai 50 de franci pe lună. «Bineînțeles, îmi spunea el, familia îmi trimitea pîine făcută acasă în fiecare săptămînă şi cînd mă întorceam de la ai mei aduceam vin pentru toată iarna, iar rufele murdare le trimiteam în fiecare lună acasă să mi le spele.» .. . Cam în acelaşi timp fratele Gertrudei Stein a descoperit galeria de tablouri a lui Sagot, un fost clovn de circ, a cărui prăvălie se afla în strada Laffitte. Acolo a descoperit fratele Gertrudei Stein picturile a doi tineri spanioli, unul al cărui nume a fost uitat de public, celălalt

Picasso (. . .) Ságot îl trimisese să vadă şi un mic magazin de mobile în care se găseau cîteva pînze de Picasso. Fra-

tele Gertrudei Stein le-a găsit interesante şi a vrut să cumpere una, a întrebat cît costă, dar preţul cerut era aproape la fel de mare ca pentru un Cézanne. S-a reîntors la Sagot şi i-a spus acest lucru. « Bine, i-a răspuns Sagot rîzînd; reveniţi peste cîteva zile şi o să am pentru dumneavostră o pînză mai mare. » După cîteva zile, Sagot avea în magazin o pînză mare şi foarte ieftină. Cînd Gertrude Stein şi Picasso evocă acele timpuri, nu sînt întotdeauna de acord asupra a ceea ce s-a întîmplat atunci, dar cred că în cazul de faţă şi unul şi celălalt afirmă că suma cerută era de 150 de franci. Tabloul, care acum e celebru, reprezenta un nud de tînără fată cu un coş de flori roşii.

GERTRUDE STEIN *(Autobiografia lui Alice Toklas,* Galii mard, 1934)

X. MONTPARNASSE ŞI ŞCOALA DIN PARIS

MODIGLIANI – SOUTINE

Tn anii dinaintea războiului din 1914 s-a produs la * Paris un aflux de artişti străini. 0 întreagă boemă cosmopolită s-a concentrat în Montparnasse, cartier liniştit unde viaţa nu era prea scumpă, iar ateliere se găseau multe. Acestea erau aglomerate uneori ca nişte adevărate cetăţi, întocmai cum ceva mai încolo era şi La Ruche. Partea Parisului astfel ocupată se întindea între Closerie des Lilas, ultimul bastion înaintat al literaturii post-simboliste din Cartierul Latin, şi cartierul gării Montparnasse; cîteva modeste bistrouri punctau acest cartier: La Rotonde, Le Dome, şi hanul ţinut de Coana Rosalie. Aici s-a desfăşurat o aventură intrată azi în legendă şi pe care lumea şi publicitatea au căutat s-o prelungească chiar şi după ce se terminase de fapt; burghezi şi turişti au năvălit cu duiumul pe urmele artiştilor de avangardă deveniţi glorii mondiale, au dansat şi au băut în clădirile renovate sau nou construite, ca în nişte locuri sfinte şi în onoarea umbrelor prea cinstite ale morţilor.

Montparnasse era aşadar, înainte de războiul din 1914, locuit de artişti veniţi din toate colţurile pămîntului, italieni, spanioli, scandinavi, americani, japonezi, unguri, slavi, evrei din Europa centrală şi orientală. Raţiuni politice favorizau acest exod, mai ales pentru cei din urmă, scăpaţi din ghettouri. Se amestecau şi ei în această masă cosmopolită de emigranţi revoluţionari ruşi care, de altfel, invadaseră Montparnassul pînă la marginile arondismentelor XIV şi XIII. Dar mobilul principal al acestor artişti era atracţia Parisului ca centru de artă, ca teatru al celor mai extraordinare invenţii artistice, şcoală în care puteau la fel de bine să se disciplineze şi să-şi afle înflorirea tendinţele cele mai diverse, de cele mai diferite proveniențe.
Era Parisul, în aceste împrejurări, o Romă sau o Americă? Şi una şi alta, fără îndoială. Pe de o parte, cum spuneam, artiştii veneau la Paris să caute ceea ce căutaseră de-a lungul secolelor la Roma atîţia străini, de la Poussin şi Honthorst pînă la Winckelmann, Ingres, Overbeck, Corot, Berenson. Franţa, cerul ei, geniile ei constituiseră o patrie spirituală stimulatoare pentru olandezii Jongkind şi Van Gogh. Realismul fusese aici o necesitate a vieţii sociale, impresionismul o necesitate a vieţii fizice. Secolul al XlX-Iea situase Franţa în fruntea revoluţiilor; de aici porniseră toate dezbaterile care au răscolit atunci omenirea, ideile, voinţa şi sentimentele ei. Acest secol fusese prin excelenţă secolul Franţei şi niciodată inspiraţia creatoare a Franţei nu se manifestase cu o mai mare putere. în special în domeniul artelor se petrecuse o minunată conjugare a acestei inspiraţii creatoare a Franţei, cu virtuţile creatoare ale poporului ei, măiestria artizanală şi tehnică, delicateţea şi siguranţa gustului, claritatea ordonatoare a inteligenţei. Toate circumstanţele împingeau Franţa, în materie de artă, spre un rol de îndrumătoare a lumii.
De altfel, lumea întreagă îi trimitea nu numai elevi, ci şi»virtuali maeştri, personalităţi originale care se manifestau ca atare prin simplul fapt al detaşării de propriul lor mediu, pornind în căutarea celui mai favorabil şi fecund loc pentru vocaţia lor. Această migraţie reprezenta ea însăşi o selecţie. Era lesne de înţeles că oameni ca Picasso, Gris, Modigliani, Soutine, Chagall, Brâncuşi, Lipchitz, Zadkine erau adevăraţi creatori cărora nu le lipseau decît mediul, contactele şi condiţiile potrivite pentru a-şi asigura cea mai totală şi

intensă dezvoltare a geniului lor. Dar fiecare dintre aceşti oameni aducea cu el amintiri, un fel propriu de a fi şi de a simţi, un întreg mesaj nativ şi specific care, în climatul francez, avea să-i coloreze propriile opere. Ne-ar fi cu neputinţă astăzi să nu ţinem seama de ceea ce în opera lui Picasso este ireductibil spaniol sau în aceea a lui Modigliani, italian. Evreii, veniţi din estul Europei, aduceau în mozaicul din Montparnasse un amestec de obiceiuri, de afectivitate, o spiritualitate care nu putea să nu contrasteze cu caracterul solid, conservator, închis, academic, al vieţii societăţii franceze ce nu cunoaşte altă diversitate decît aceea armonios şi moderat constituită a originilor sale provinciale. Această fuziune este asigurată de înţelepciunea instituţiilor care, de la monarhie şi pînă la democaţie, au centralizat şi administrat Franţa asigurînd soliditatea structurii ei. Poate că secretul vitalităţii franceze, al « miracolului francez» ţine de îmbinarea acestei solidităţi structurale (adesea împinsă pînă la rigiditate şi scleroză) cu o expresie, dimpotrivă, larg deschisă şi permanent contradictorie şi subversivă. Suflul spaţiilor planetare, vocabularul existenţelor exotice, cunoaşterea itinera- riilor celor mai îndepărtate, a destinelor celor mai aventuroase s-au amestecat în creuzetul din Mont-parnasse ca într-o nouă Americă pentru a contribui, în chiar inima vieţii franceze, în ciuda aspectului ei static şi convenţional, la una din acele formidabile reînnoiri ale sensibilităţii umane cu care geniul Franţei este obişnuit.

De aceea mişcările estetice, născute din aceste suprapuneri, au meritat să fie aşezate de istorie sub eticheta « Şcolii din Paris ». Ea a avut ceea ce istoricii numesc un stil internaţional, dar care s-a născut la Paris, avînd, în consecinţă, un caracter convergent şi căpătînd, fireşte, un nume naţional.

Printre aceşti emigranţi sînt mulţi care aveau să participe la revoluţiile artei franceze : olandezul Van Dongen la fauvism, spaniolii Picasso. Juan Gris şi Maria Blanchard (aceasta din urmă fiind în acelaşi timp de origine franceză şi poloneză) la cubism, ca şi polonezul Marcoussis, ruşii Lipchitz şi Zadkine, românul Brân- cuşi, ungurul Reth. Se cuvine prin urmare să-i clasăm la capitolul fauvism sau la capitolul cubism, chiar dacă vom avea de arătat mai jos căile diferite pe care i-a dus temperamentul personal. Maria Blanchard, de pildă, după ce urmase lecţia cubistă a prietenului şi vecinului ei André Lhote, avea să producă

imagini a căror răscolitoare putere emotivă se datorește, înainte de toate, sensibilității neobișnuite a neuitatei ei ființe, cu înfățișare ingrată, ochelari de zînă bună și inimă înflăcărată. Pentru alți artiști, care au contribuit și ei îndeaproape și efectiv la gloria picturii franceze, se cuvine să notăm, alături de caracteristicile geniului lor propriu, pe acela moștenit poate prin originea lor și care, chiar dacă nu apare la prima vedere, există neîndoielnic – și astfel să recunoaștem de pildă austeritatea zurbaranescă a unui Juan Gris. Vom observa mai departe că, de-a lungul tuturor transformărilor sale, există o latură constant spaniolă la Picasso. Chiar gustul transformării, acest permanent și neastîmpărat *capriciu*, este tot o trăsătură spaniolă. Toată tinerețea lui Picasso s-a format în climatul Barcelonei cosmopolite și anarhiste de la sfîrșitul secolului trecut: ceea ce n-ar trebui să uităm, dacă vrem să înțelegem întreaga și toate profunzimile geniului său.

Dintre străinii grupați în Școala din Paris, unii s-au afirmat și dezvoltat independent de mișcările sistematic declarate și poate că tocmai ei sînt aceia care dau accentul și relieful cel mai deosebit al acestei școli. Pe aceștia, rigorile metodei ne împiedică să-i includem în vreo mișcare; ei nu pot fi studiați decît în funcție de propria lor individualitate și de trăsăturile exotice care o constituie. Totuși, fac și ei parte integrantă, și nu mai puțin decît ceilalți, din concertul artei franceze a acelui moment, asigurîndu-i varietatea și întinderea. Ei sînt cauza pentru care în acest concert se aud note ascuțite, pline de savoare, percutante, fantaste. Datorită lor trebuie să spunem nu *școala franceză*, ci școala din Paris, să vedem în istoria școlii franceze un moment, minunat și extraordinar, de artă internațională și să-l înscriem la activul școlii franceze.

De altfel, școala franceză a cunoscut și alte două momente asemănătoare. Bernard Dorival amintește în *Etapele picturii franceze contemporane* (voi. III, p. 189), că a existat o Școală din Paris în timpul primilor regi de Valois. 0 alta se situează la sfîrșitul secolului al XVIII-lea. «De trei ori s-a repetat același exod spre Paris, și de trei ori rezultatul a fost același: elaborarea, de către străini stabiliți în capitala Franței, a unei flexiuni originale în arta internațională a timpului, crearea unei picturi care nu se confundă nici cu pictura franceză, nici cu școlile picturale străine, făcînd parte și din aceasta și din celelalte și fiind, mai ales, plină

de savoare personală. Aşa cum Şcoala dîn Parisul secolului al XlV-lea crease o varietate aparte a „manierismului internaţional“ al timpului, tot aşa, expresionismului care a domnit în Europa împrejurul anului 1914 noua Şcoală din Paris i-a creat o versiune originală; trebuie să menţionăm că e vorba în primul rînd de expresionism şi apoi de un expresionism diferit de modalităţile naţionale ale acestei mişcări, în sfîrşit că acesta şi-a găsit un accent propriu, dar plin de rezonanţe franceze.»

Şi, într-adevăr, dacă pictorii aceştia pot fi încadraţi într-o mişcare, apoi aceasta este expresionismul. Dar, cum expresionismul n-a apărut în Franţa cu teorii şi manifeste, e mai potrivit poate să spunem că artiştii – respectivi erau de temperament expresionist. Evrei în majoritate, ceea ce aduceau cu ei era un sentiment de dezrădăcinare şi de nelinişte, o părticică din propria lor condiţie umană. Această umanitate ne emoţionează în chipurile de femei ale lui Kisling, pictor cu un colorit viu şi strălucitor, în fetiţele nu lipsite de echivoc şi inspirînd milă ale lui Pascin, originar din Balcani, şi unul din cei mai caracteristici protagonişti ai tragicomediei din Montparnasse. Din perioada în care lucrase pentru *Simplicissimus*, el rămăsese cu un desen suplu, rapid, cu o trăsătură cinică şi melancolică. Iar expresionismul înflorit în Montparnasse păstrează şi el un amestec picant de caricatură şi de gingăşie. Acestor ingrediente li se adaugă adeseori naivitatea, ca în cazul uneia din figurile cele mai celebre ale timpurilor glorioase ale Rotondei, japonezul fin şi plin de farmec care era Foujita. Şi oare nu tot naivitate e şi acel iz folcloric de basm pe care-l adulmecăm în imaginile graţioase ale polonezului Eugene Zak (1884— 1926)? Dar, fără ca să existe cel puţin nevoia de a se declara şi de a se stiliza, această naivitate o întîlnim ca pe un aer de sinceritate naturală şi spontană sub penelul tuturor artiştilor din Montparnasse, ca în pasta lui Kremegne şi a lui Kiko'ine, prietenii lui Soutine, sau în portretele de rabini, în florile şi peisajele pline de pastă şi vioiciune ale lui Mane- Katz, verva tuşei şi a ideilor sale şi acea veselie încrezătoare, acea inalterabilă nevoie de a povesti, curajul şi blîndeţea ce caracterizează felul de a fi al evreilor.

Fel de a fi care s-a impus în pînzele a căror însorire e o

adevărată lumină a vieții.

Amedeo Modigliani, născut la Livorno, dintr-o familie înstărită de evrei italieni, băiat frumos, plin de forță şi de geniu, avea să moară măcinat de alcoolism la 36 de ani. Iubita sa, Jeanne Hebuterne, neputînd să-i supraviețuiască, s-a sinucis curînd. Dezordine şi geniu, povestea lui Modigliani e poate ultima dramă romantică. De pe urma ei rămîne o operă de o puritate extraordinară, decantată, esențială, concentrată şi perfectă. Pentru desăvîrşirea ei, Modigliani s-a exersat mai întîi în sculptură, în preajma lui Brâncuşi. Aceşti doi artişti tindeau spre simplificarea absolută a formelor: de unde acele figuri ale lui Modigliani cioplite ca în arta neagră sau ca în arta bizantină, şi care reprezintă încă de pe acum timpul pe care-l va imortaliza pictura sa. Modigliani este un primitiv, în care se întîlnesc toate artele primitive. Le cunoaşte, le înțelege, le analizează, le descoperă ştiința şi compune cu ea o artă savantă. Căci de fapt ce regăsim în artele primitive, ca arta neagră pe care poeți, artişti şi colecționari o descoperă atunci cu atîta entuziasm, sau în arta bizantinilor, ori a acelora care au fost numiți primitivi, adică a italienilor dinainte de Rafael, dacă nu o ştiință perfectă? Cea mai perfectă dintre toate ştiințele, aceea care înlătură ce e de prisos, reducîndu-se la cunoaşterea elementelor primare şi fundamentale: *stilul*. Stilul, aceasta este într-adevăr realitatea ultimă pe care o revelează, în fundul creuzetului, studiul misteriosului obiect care e masca neagră. Şi tocmai stilul este marea revelație a artei lui Modigliani, făcută din arabescuri grațioase, din tonuri delicat calde, din emoție rafinată, pe scurt din cîteva elemente măsurate şi dozate astfel încît au devenit cum nu se poate mai prețioase.

La acest nivel, stilul este opera însăşi, sau dacă vrem opera e una cu stilul. Iar stilul se satisface pe el însuşi şi pare tentat să se complacă în el însuşi. Trebuie să recunoaştem: stilul se confundă sau cel puțin riscă să se confunde cu un oarecare manierism; e prețul pe care trebuie să-l plătească acest soi rar de operațiuni creatoare. Alți artişti, la fel de experți în acest domeniu, l-au plătit înainte de Modigliani: japonezii de pildă. Sau, mai aproape de el şi de aceeaşi rasă, din acea frumoasă rasă de italieni care strălucea în prestanța ca şi în minunata noblețe a artei lui, strămoşii lui direcți, pictorii din Siena.

Acest primitiv este un aristocrat. El discerne calitatea supremă în artele primitive, pentru a şi-o însuşi, iar din artele civilizate, cu care are afinităţi, ia ceea ce este mai deosebit şi mai delicat. Un astfel de efort de selecţie, pe care, în alţi termeni, l-am definit ca pe o căutare a stilului, îşi găseşte cel mai bun cîmp de acţiune în speţa umană; se va consacra prin urmare creării de figuri din ce în ce mai încîntătoare şi rafinate, portrete sau nuduri de femeie. Şi tocmai aceasta poate fi numită operă princiară: florile sau peisajele n-ar fi adus o materie atît de potrivită, pe cînd ovalul unei feţe, acuitatea unei mîini, curba unui umăr sau a unei coapse pun cel mai nobil obiect din cîte există la dispoziţia dorinţei de fineţe, de eleganţă şi graţie, de *morbidezza*, acestei aspiraţii spre un rezultat mai bun în ordinea perfecţiunii.

Prieten cu Modigliani, ca şi el pictor respins de societate, Chaim Soutine va rămîne, de-a lungul întregii sale cariere, constituţional fidel stelei lui de refractar. Ajutorul salvator care i-a venit de la Zborovski, permiţîndu-i să lucreze la Ceret, apoi ajutorul lui Barnes, care i-a asigurat succesul, nu i-au şters marca de mizerie şi de alcoolism din tinereţe, nu l-au abătut de la delirul şi fatalitatea lui. Acest ireductibil caracter tragic, această nesocotinţă, caracterul său straniu prin esenţă constituie însăşi pictura lui Soutine. Şi mai ales dragostea sa de pictură. Aceasta e pentru el o necesitate fizică, posesiunea care fusese şi pentru maeştrii pe care îi admira, Tintoretto, El Greco, Rembrandt, sau pentru omul căruia îi seamănă cel mai mult, Van Gogh. 0 artă practicată cu atîta pasiune nu poate avea ea însăşi decît un aspect pasionat: ciudăţenia lui Soutine se traduce printr-o ciudăţenie a formelor, un tumult de linii şi de culori, mai îndrăzneţe decît la oricare dintre expresioniştii germanici, chiar decît la Kokoschka. Ceea ce arată că e vorba aci de o artă de şcoală, de o orientare generală în care sînt antrenate temperamente deosebite. însă un temperament deosebit, excentric şi eterogen are aci toate mijloacele pentru a se putea realiza şi, ca într-o izolare asemănătoare cu o maghernită sau cu un azil, se vede împins la expresia cea mai furibundă, la ceea ce, dincolo chiar de toate expresiile posibile, trebuie să fie considerat ca exaltare lirică pură şi halucinaţie. Pictura lui Soutine este un cutremur mental. Peisajele sale de la Ceret şi Cagnes sînt agitate de o mişcare

amețitoare, ca şi personajele sale, la care fața şi corpul se umflă şi se dezumflă lent. Deformările, cu care arta modernă a obişnuit mai mult sau mai puțin publicul, au aproape întotdeauna o origine intelectuală, rațională şi sistematică. Rațiunile lui Soutine sînt de origine nervoasă. Ele țin de criza isterică sau de epilepsie. Aceasta apare de altfel în caracterul obsesiv al temelor: peisaje, lachei, ucenici, bucătari, ministranți şi extraordinare naturi moarte în care putrefacția se metamorfozează, ca în *Boul jupuit* al lui Rembrandt, în pietre prețioase.

Adevărul este că acest spirit morbid e un pictor formidabil, pentru care toate urîțeniile, toate ororile şi tot haosul sînt materie picturală. Iar această materie o cunoaşte şi o rumegă cu o fervoare care nu e alta decît fervoare^ unui pictor, a unui mare pictor. Materia lui e substanță minunată şi culoare, cu ea se simte în elementul său, cu ea produce unele din cele mai somptuoase capodopere ale picturii universale, egale desigur cu acelea ale marilor baroci, al căror exemplu îl exalta, El Greco sau Rembrandt, ori cu acelea ale precursorului său imediat, interpretul halucinat al poştaşului Roulin şi al florii soarelui.

XI. CHAGALL

Itinerarul lui Chagall ilustrează în modul cel mai **■ semnificativ fenomenul Şcolii din Paris. De altfel, destinul nu l-a mărginit Ia perioada strict eroică a acestei şcoli ci, din fericire pentiu noi, i-a permis să se realizeze într-o operă îmbogățită continuu. Aşa că Chagall, figură caracteristică a Şcolii din Paris, a putut deveni o figură importantă a artei franceze contemporane, una din cele mai importante şi care ne obligă să ne oprim mai îndelung asupra ei. Originile şi începuturile sale sînt aşadar aceleaşi ca ale atîtor alți reprezentanți tipici ai Şcolii din Paris: ghettoul, perioada

expresionistă germanică, fuziunea în creuzetul din Montparnasse. Marc Chagall s-a născut Ia Vitebsk şi copilăria i-a fost legănată de toată poezia religioasă şi folclorică a ghettoului rusesc. «Satul meu», izbele, tradiţiile, tot felul de imagini misterioase şi fascinante reapar în cartea de amintiri *Lumini aprinse* pe care, în acelaşi stil feeric, a scris-o aceea care i-a fost tovarăşă de viaţă şi inspiratoarea primei părţi a operei sale şi al cărei chip frumos, gingaş şi gînditor reapare mereu, Bella. Tînărul Chagall îşi începe studiile Ia Şcola imperială din Petersburg, apoi, în 1910, trimis Ia Paris de un mecenat, se instalează în La Ruche, intrînd şi el în agitaţia fertilă din Montparnasse ; cunoaşte pe Apollinaire, Cendrars, Modigliani, Delaunay. Cosmopolitism, policromie, invenţie lirică, pictura lui Chagall se simte în elementul ei în acest curcubeu. în 1914 expune Ia Berlin,Ia *Sturm*: climatul e acelaşi. Cubismul îl influenţează, desigur, dar fără a-l atinge profund: nu e făcut pentru rigoarea intelectuală a cubismului şi nu reţine din el decît ceea ce se potriveşte cu propriul său gust pentru instantaneu şi spontan. Nimic de geometru în el, dar vrea totuşi să geometrizeze pentru că, fără a-şi pune alte ambiţii în cap, aceasta îi permite, la urma urmelor, să-şi exprime ingenuitatea. Deci, dacă geome- trizează, o face cu ingenuitate şi pentru a simplifica. Chagall este, în primul rînd, un expresionist plin de culoare şi sentiment. Reîntors Ia Vitebsk, se căsătoreşte cu Bella şi în timpul revoluţiei este numit comisar al artelor în acel oraş. în 1919 face decoruri, costume, picturi murale pentru Teatrul evreiesc din Moscova. Această perioadă rusă îi conferă accentele Rusiei strălucind de lumini, de muzici şi de balete, în acea lume a copilăriei şi a sufletului popular, care-l va marca pentru totdeauna ; ea va determina caracterul pentru totdeauna liber, candid şi timid al geniului său. De ea va trebui să vorbim întodeauna.

în 1922 se reîntoarce Ia Paris. Ambroise Vollard îi cere să ilustreze cu gravuri *Suflete moarte* de Gogol, apoi *Fabulele* lui La Fontaine, două subiecte care i se potrivesc de minune, ca şi *Biblia* pe care o va ilustra după o călătorie în Orient. N-a părăsit Franţa decît pentru diverse alte călătorii, printre care aceea în Statele Unite în timpul celui de-al doilea război mondial. Este francez şi îi place să fie: climatul impre- sionismului, al lui Bonnard, al Mediteranei se acordă cu cele mai subtile gingăşii cu care, în mod lucid, se străduieşte să-şi

îmbogăţească arta, sau – ca să ne apropiem de adevăr şi să fim în mai deplină conformitate cu natura geniului său poetic – în care încearcă să discearnă prezenţa artei sale.
Această artă trebuie s-o luăm aşa cum e – şi nici chiar autorul ei n-ar putea face altfel –, cu o atenţie niciodată concentrată, însă respectuoasă faţă de ceea ce se naşte, faţă de ceea ce se va naşte, ştiind să-şi limiteze efortul la înţelegerea acestui lucru, să-l măsoare, să-i găsească locul şi valoarea. E o artă încărcată cu un prodigios potenţial afectiv. Atîtea păsări şi atîţia acrobaţi revelează un spaţiu pe care trupul aspiră să-l parcurgă în zbor, iar sufletul într-o efuziune nebună. Şi nu acesta e cazul nenumăratelor lui viori? Căci muzica este şi ea difuziune în spaţii. Pe scurt, în aceste picturi fără orizont şi înălţime, total dezorientate, ceea ce se manifestă în mod constant este o pasionată dorinţă de veselie, ce rupe cu legile gravitaţiei şi cu barierele; e o dorinţă de universalitate care ţine în egală măsură de un puls subconştient, de principiile după care monismul cabalistic a imaginat o lume de emanaţie, *una* singură. Această lume, pe tot cuprinsul ei, de la Dumnezeu şi pînă la om, este însufleţită de o neîntreruptă putere generatoare, avînd ca resort dragostea. Talmudul ne spune că «atunci cînd un bărbat şi o femeie sînt împreună, gloria divină e în preajma lor». Gloria divină nu lipseşte, cerul se încîntă, dragostea triumfă, dragostea care e tema capitală a picturii lui Chagall, cu acel cuplu în mod minunat zburător. Şi nu numai cuplul triumfă asupra dimensiunilor spaţiului şi ale timpului: o proclamă acel tablou de la Muzeul de Artă Modernă din New York intitulat *Timpul e nemărginit*, şi în care un peşte înaripat duce cu el în infinit o pendulă, care e un alt motiv obsedant la Chagall.
Poate fi evocat şi monismul celuilalt mare sistem evreiesc, sistemul lui Spinoza. Dar acesta este exprimat în teoreme. Opera lui Chagall nu e un sistem, ci un imn, un imn al activei solidarităţi universale al cărei motor este dragostea. Dragostea «ce mişcă soarele şi celelalte stele», după o altă concepţie religioasă despre univers, aceea a lui Dante, aceea a unei teorii ce răspunde celei vechi, fiind transfigurarea ei. Chagall, spirit religios, contemplator al universului şi credincios legii dragostei, vede pur şi simplu, şi fără teorie preconcepută, fiinţele şi lucrurile antrenate într-o circulaţie totală, niciodată fixată, situată, existînd doar în relativitatea reciprocă a acestor elemente. E o mişcare infinită în care

totul este posibil şi adevărat, pentru că totul este necesar. Totul e angajat şi totul îşi răspunde. Dar pentru a putea asculta o asfel de minune trebuie să fii tu însuţi în permanentă stare de încîntare. Trebuie să ai o inocenţă intactă şi inalienabilă. Acea inocenţă care la marii artişti se confundă cu însăşi puterea lor. Puterea lor creatoare, puterea lor poetică, puterea lor de foarte savanţi tehnicieni, maeştri ai substanţelor, ai formelor şi culorilor.

Marele poet Chagall e unul din marii pictori ai timpului nostru, ai tuturor timpurilor, în afara timpului. Fantezia lui este fundamentală. Ea e fructul parfumat şi aerian al acelei priviri universale care e comuniune cu universul şi rugăciune. Flori, păsări, peşti, viori, ceruri de noapte, amintiri din copilărie, poveşti, propria legendă, durerile, mila, efuziunile, toate contribuie Ia această imensă reprezentare a unui univers în centrul căruia înfloreşte floarea filozofală. Toate aceste elemente, în acelaşi timp mitice şi reale, iau parte la muzica universală. Niciodată expresiile folosite în mod curent în legătură cu pictura (note, sonorităţi cromatice, culori care cîntă etc.) n-au corespuns mai bine. Pictura lui Chagall este un cîntec vizibil. Neîndoios, dincolo de orice artificiu sau virtuozitate. Darurile de pictor, admirabile, desigur, şi excepţionale, nu apar – şi cît de uluitor! – decît pentru a se absorbi într-o plenitudine poetică armonios acordată cu plenitudinea celui mai frumos univers pe care ni-l putem închipui. Aceste daruri de tehnician consacrat unei sarcini atît de înalte, această ştiinţă care se exersează în inocenţă, conţin o contradicţie pe care trebuie neîncetat s-o aprofundăm. Ea izbucneşte mai ales în opera gravată. Maestru în toate aceste tehnici, Chagall e maestru mai ales în gravură şi nimeni nu ezită să-I compare cu Goya sau cu Rembrandt. Dar şi în gravură, ca şi în celelalte domenii în care lucrează, dacă nu chiar mai mult decît în ele, Chagall e un creator de imagini care ne încîntă prin stîngăcia şi candoarea discursului, prin cuceritoarea stinghereală a manierei artistului. Aceasta ne face să evocăm un alt genial altist evreu, Charlie Chaplin, care a cucerit un loc triumfal în inimile noastre prin rolurile sale de victimă ; personajul este, congenital, victima tipică, omul slab lovit de o societate implacabilă. Această

fatalitate a inadap- tării şi eşecului comic sînt însoţite de o formidabilă capacitate de a fi vedetă. Cunoscînd toate virtuţile meseriei de vedetă, se foloseşte de abilitatea sa prestigioasă atunci cînd vrea, şi după cum vrea, domină platoul, seduce mulţimile. Sărmanul Charlot sucombă la toate gagurile, manifestîndu-se în acelaşi timp ca artistul cel mai realizat care a existat vreodată.

155 La fel Chagall: se vorbeşte de viclenia lui, înţele-
gîndu-se prin aceasta că trebuie să ne înduioşăm de măiestria sa, şi în acelaşi timp se vorbeşte de naivitatea lui, înţelegîndu-se prin aceasta că ne încîntăm de desenul său lipsit de calcul, şi de tristeţea lui disperată. Sînt aici două constatări aparent de neîmpăcat, şi care nu se împacă decît printr-o a treia constatare: şi anume că Chagall – ca şi Chaplin – e un geniu cu totul excepţional, fiind extraordinar de complet, şi care, în acelaşi efect miraculos, în aceeaşi expresie convingătoare, uimitoare, fără a le disocia vreodată, fără ca unul să-I domine vreodată pe celălalt, identifică ştiinţa cu spontaneitatea, excelenţa tehnică cu emoţia şi instinctul natural.

0 astfel de identificare o dată remarcată nu răfnîne decît să o resimţi şi să te laşi în voia ei, ca în voia a tot ce este poezie. Ca în voia a tot ce atinge nivelul poeziei. De aici ajungem uşor la o lume care seamănă cu aceea a copilăriei. Căci lumii copilăriei îi seamănă cel mai mult lumea poeziei. Chagall – ca şi Chaplin— se întîlneşte aici cu Andersen. Spre deosebire de lumea oamenilor mari, dragostea,despre care spunem că e motorul artei lui Chagall, se dovedeşte, în această lume a copilăriei, plină de pudoare. Degajată de tot ce o poate îngreuia sau altera. E de o adorabilă puritate. O altă caracteristică a lumii copilăriei este credinţa în fabule. Acestea nu sînt nici divertisment, nici explicaţie, ci realitatea însăşi.Desigur că această realitate poate să fie un divertisment, după cum poate fi o explicaţie. Dar nu aceasta e funcţia ei, dacă are vreo funcţie. Căci ea îşi este suficientă, şi ceea ce putem spune despre ea este că îmbrăţişează toate lucrurile şi că explică plăcerile pe care le doreşte inima o dată cu cheile şi simbolurile pe care le cere raţiunea. Dar cere în primul rînd să fie crezută, mai precis: verificată. Fabulele din cărţi şi din acea carte a cărţilor care este Biblia şi toate fabulele pe care poetul le-a imaginat şi reprezentat în imaginile sale încă din cea mai fragedă copilărie, de-a

lungul aventurilor care marchează *povestea vieții sale*, cum spunea Andersen, adică ale legendei lui visată şi trăită secret, aceste fabule sînt adevărate. Iată adevărul pe care ni-l aduce opera lui Chagall şi care situează această operă Ia loc de cinste în producția contemporană.

ŞCOALA DIN PARIS

1871 Se naşte Frantisek Kupka, la Opocno, în Cehoslovacia. Moare la Puteaux (Seine) în 1957.

1876 Se naşte Constantin Brâncuşi, la Peştişani, Gorj. Moare la Paris în 1957.

Se naşte Julio Gonzalez, Ia Barcelona, Spania. Moare la Arcueil (Seine) în 1942.

1879 Se naşte Léopold Sturzwage, zis Survage, la Moscova.

1881 Se naşte Serge Jastrebțov, zis Férat, la Moscova. Moare la Paris în 1958.

Se naşte Natalia Goncearova, în gubernia Tuia, Rusia. Se naşte Mihail Larionov, la Tiraspol, Rusia.

Se naşte Pablo Picasso, Ia Malaga, Spania.

Se naşte Maria Blanchard, Ia Santander, Spania.

1882 Se naşte Georges Karpelès, zis Kars, la Kralupy, Cehoslovacia. Moare în Elveția în 1945.

1883 Se naşte Bela Czobel, la Budapesta.

Se naşte Louis Markous, zis Marcoussis, la Varşovia. Moare la Cusset (Allier) în 1941.

Se naşte Othon Coubine, la Boskovice, Cehoslovacia. Se naşte Gino Severini, la Cortona, Italia.

Se naşte Henri Hayden, la Varşovia.

1884 Se naşte Eugène Zak, la Molgino, Rusia. Moare Ia Paris, în 1926.

Se naşte Alfred Reth, Ia Budapesta.

Se naşte Amedeo Modigliani, la Livorno, Italia. Moare Ia Paris în 1920.

1885 Se naşte Iulius Pincas, zis Jules Pascin, Ia Vidin, Bulgaria. Moare la Paris în 1930.

1886 Se naşte Antoine Pevsner, Ia Orei, Rusia.

Se naşte Tsougouharu Foujita, Ia Edogawa, Japonia.

1887 Se naşte Marc Chagall, la Vitebsk, Rusia.

Se naşte José Victoriano Gonzalez, zis Juan Gris,la Madrid.
Se naşte Arhipenko, la Kiev.
Se naşte Amedeo Ferreira de Souza Cardoso, la Manhafe, Portugalia.
1888 Se naşte Joseph Csaky, la Szeged, Ungaria.
Se naşte Serge Charchoune la Bugurovslav, Rusia. Se naşte Giorgio De Chirico, la Volo, Grecia.
Se naşte Per Krogh, la Aasgaardstrand, Norvegia. Va fi Ia 13 ani, ajutor al tatălui său într-o academie din Montparnasse.
1890 Se naşte Ossip Zadkine, la Smolensk, Rusia.
1891 Se naşte Moise Kisling la Cracovia, Polonia. Moare la Sanary în 1953.
Se naşte Jacques Lipchitz, la Druskieniki, Lituania.
1894 Se naşte Chaim Soutine la Smilovici, Lituania. Moare la Paris în 1943.
1895 Kupka soseşte la Paris. Se instalează Ia Puteaux în 1910.
1900 Prima călătorie a lui Picasso la Paris.
Gonzalez soseşte la Paris.
Zak soseşte la Paris.
1901 A doua călătorie a lui Picasso la Paris.
Serge Ferat soseşte la Paris.
1902 A treia călătorie a lui Picasso la Paris.
1903 Marcoussis soseşte la Paris.
1904 Brâncuşi soseşte la Paris. Locuieşte mai întîi în cartierul Bursei, apoi în Montparnasse.
Picasso se instalează deiinitiv la Paris, în atelierele de Ia Bateau-Lavoir, în strada Ravignan nr. 13.
1905 Pascin soseşte la Paris. Trăieşte mai întîi în Montparnasse, apoi în Montmartre, lîngă Place Pigalle.
Coubine se stabileşte la Paris.
Kars soseşte la Paris.
Reth soseşte la Paris.
1906 Bela Czobel soseşte la Paris şi se instalează în Montparnasse.
Juan Gris soseşte la Paris. îl întîlneşte pe compatriotul său Picasso, la Bateau-Lavoir.
Modigliani soseşte la Paris. Locuieşte în Montmartre. Frecventează Bateau-Lavoir pînă în 1913.

Severini soseşte Ia Paris. Se instalează în Impasse de Guelma nr. 5. Se împrieteneşte cu Picasso, Max Jacob, Pierre Reverdy, Apollinaire, Braque, Dufy, Modigliani.
Maria Blanchard soseşte la Paris.
Souza Cardoso soseşte la Paris. Se va împrieteni în 1911 cu Modigliani.

1907 Hayden soseşte la Paris.

1908 Modigliani îl întîlneşte pe Zborovski, viitorul negustor de tablouri.
Csaky soseşte la Paris.
Survage soseşte la Paris. 158
Arhipenko soseşte la Paris, de unde va pleca în 1919 la New York.
Polonezul Tadeusz Makowski (1882—1932) soseşte la Paris.

1909 Lipchitz soseşte la Paris. Se instalează în La Ruche. Modigliani îl cunoaşte pe Brâncuşi.
Picasso se mută de la Bateau-Lavoir în Bulevardul Clichy nr. 11.
Zadkine soseşte la Paris. Va dobîndi în anul următor un atelier în La Ruche.

1910 Chagall soseşte la Paris. Se instalează în La Ruche, unde e vecin cu Léger, Modigliani şi Soutine. Se împrieteneşte cu Cendrars, Canudo, Max Jacob, Apollinaire, André Salmón. Kisling soseşte la Paris. Se instalează în Montparnasse. Severini semnează Manifestul futurist.

1911 Giorgio De Chirico se stabileşte la Paris. îi frecventează pe Picasso, Apollinaire, Max Jacob, Paul Guillaume. Pevsner soseşte la Paris. Trăieşte în Montparnasse pînă în 1913.
Severini le face cunoştinţă, lui Boccioni, Carra şi Russolo, eu Picasso, Braque, Juan Gris şi Apollinaire.

1911— 1912 Kisling lucrează la Céret, împreună cu Braque, Picasso, Max Jacob şi Manolo.

1912 Lipchitz se împrieteneşte cu Matisse, Picasso şi Max Jacob.
Severini participă la prima expoziţie futuristă de la Bernheim.
Zadkine se mută din La Ruche în strada Vaugirard nr. 114. Apoi în strada Rousselet.
Charchoune soseşte la Paris şi intră în Academia rusă liberă din Avenue du Maine.

1913 Foujita soseşte la Paris.
Soutine soseşte la Paris, unde reîntîlneşte pe colegii săi de la Şcoala de belle-arte din Vilnius, Michel Kikoïne şi Pinchus Krémègne. Se instalează în strada Falguière şi intră în atelierul Cormon.

Modigliani pleacă din Montmartre în Montparnasse. Se instalează în La Ruche. Frecventează asiduu cafenelele Le Dôme şi La Rotonde. Lucrează în atelierul lui Kisling din strada Joseph-Bara. Se împrieteneşte cu Soutine şi Pascin.

1913—1915 A doua călătorie a luî Pevsner la Paris.

1914 Csaky intră în armata franceză.

Kupka intră într-o formaţiune străină a armatei franceze.

Kisling intră în Legiunea străină.

Lipchitz se află Ia Mallorca, apoi la Madrid.

Pascin e în Anglia. De aici pleacă în Statele Unite. Mai tîrziu va dobîndi cetăţenia americană.

Zadkine intră în Legiunea străină.

1915 Kisling e rănit şi reformat.

Lipchitz se reîntoarce Ia Paris.

1915— 1917 Pevsner locuieşte la Oslo. Apoi se întoarce în Rusia.

1916 Modigliani este susţinut de Zborovski, care [J] jură să-l facă celebru.

Soutine lucrează în La Ruche alături de Chagall şi de Kisling. Se împrieteneşte cu Laurent, Pascin, Miest-cianinov, Coubine, Zadkine. Lipchitz îi face cunoştinţă cu Modigliani, care-l prezintă lui Zborovski.

1918 Modigliani călătoreşte la Nisa şi la Cagnes, invitat de Paul Guillaume, care se interesează de pictura lui. 1919—1923 Soutine, ajutat de Zborovski, lucrează la Céret şi la Cagnes.

1920 Modigliani moare la Hôpital de la Charité din Paris.

1921 Zadkine dobîndeşte cetăţenia franceză.

1923 Pevsner se întoarce la Paris, oraş pe care nu-l va mai părăsi.

Doctorul Barnes cumpără o sută de pînze de Soutine.

1924 Lipchitz e naturalizat francez.

1925 Soutine lucrează Ia Cagnes, apoi la Paris în strada Mont-Saint-Gothard şi în Avenue du Parc-Montsouris.

1926 Coubine e naturalizat francez.

1929 Soutine cunoaşte pe dl şi dna Castaing, la Châtelguyon. De aci înainte va face adeseori popasuri îndelungi la reşedinţa acestora din Lèves, departamentul Eure-et- Loire.

1930 Pascin se sinucide în ziua vernisajului expoziţiei sale de Ia galeria Georges Petit.

Pevsner este naturalizat francez.

1932 Hayden e naturalizat francez.

1940 Soutine se refugiază în Touraine.

1943 Soutine moare Ia Paris.

PORTRETUL LUI MODIGLIANI

Modigliani avea un chip foarte frumos, în care o anume rezervă – acel dandism, firesc în Italia chiar şi la evrei – lupta cu verva spontană. îşi rotunjea bine frazele, vorbea o franceză foarte frumoasă. Avea un rîs înfundat, scurt, neclar. Era drept, era bun. Nu linguşea pe nimeni. N-am cunoscut niciodată pe cineva mai lipsit de snobism decît el. Era curajos. (în Montparnasse această calitate era deseori necesară.) Cu toată politeţea lui (da, o foarte mare politeţe), era obligat cîteodată să spună lucruri dure. Le spunea fără jenă. în Franţa (şi la Paris) a dobîndit el acest remarcabil discernămînt. Franţa face întotdeauna italienilor un bine imens, oricare ar fi valoarea lor. îi învaţă să se dezberedeunfel de agitaţie (de susceptibilităţi nemotivate) şi de o cusurgeală intelectuală care e un fel de provincialism. Cînd l-am cunoscut, Modigliani avea acea frumoasă simplitate care însoţeşte atît de bine măreţia, calitate ce-l caracteriza mai mult ca oricare alta. îi plăceau iezuiţii, iubea Italia (nu ca un artist : ca un adevărat patriot). îl iubea pe rege (Umberto primo sau Victor Emmanuel, aşa cum figura pe monede). Adora Republica Franceză.

Era evreu şi o spunea în gura mare. înainte de a fi venit de la Florenţa şi Livorno cu cărţi şi cu ogari, el se distinsese printr-o mare ştiinţă şi un rafinament poetic şi spiritual (talmudic şi întrucîtva ezoteric) de care pictorii se dispensează de obicei. La Paris, ogarii săi au murit în scurtă vreme, mobilele au fost vîndute, iar el a rămas fără nimic. Era exact ce-i trebuia. Şi-a cumpărat un brîu de opt metri, roşu, şi o haină solemnă, de catifea maro.

Nu l-am văzut niciodată decît pe stradă sau în locuri care pot fi asimilate cu strada.

Mergea încet, se oprea, pentru a sta de vorbă. îl urmau în general la o distanţă considerabilă – unu sau doi kilometri – Soutine şi Cramen. Soutine nu ştia încă franţuzeşte.

CH.-A. CINGRIA *(Desene de Modigliani.* de Arthur PFANNSTIEL. Pagini de Ch.-A. CINGRIA, Lausanne, Mermod, 1958)

. .. Încerc să formulez cu cea mai mare claritate adevărul artei şi al vieţii, aşa cum l-am simţit uneori la Roma, în faţa frumuseţii ei. Iar cum am găsit şi relaţia interioară, voi încerca s-o fac vizibilă şi să expun, ca să zic aşa, structura metafizică pentru a da astfel formă concepţiei mele despre viaţă, despre frumos şi despre artă.

DINTR-O SCRISOARE A LUI MODIGLIANI

(Scrisoare către Oscar Ghiglia, în *Opere di Amedeo Modigliani,* cu o prefață de Raffaele Carrieri, Milano Ioru. Cité ibid.)

CHAGALL

1887 7 *iulie.* Marc Chagall se naşte la Vitebsk, în Rusia, din părinți evrei de condiție foarte modestă.

1907 Lucrează timp de trei luni într-o academie locală condusă de pictorul Pen.

1907—1909 Studiază Ia şcoala imperială pentru Protecția Artelor din Petersburg.

1910—1914 Vine Ia Paris, se instalează în La Ruche unde e vecin cu Léger, Modigliani, Soutine. Se împrieteneşte cu Biaise Cendrars, Canudo, Max Jacob, Apollinaire şi André Salmon. Expune la Salonul independenților.

1914 Expune la Berlin în localurile *Der Sturm.* Se reîntoarce la Vitebsk.

1915 Este mobilizat. Se căsătoreştecu Bella.

1917 Este numit comisar al artelor în guberniaVitebsk. Creează o academie.

1919—1922 Execută decoruri pentru Teatrul evreiesc de artă din Moscova, condus de Granovski.

1922 La Berlin. Cassirer editează primele sale gravuri.

1923 Se reîntoarce la Paris. Vollard îi comandă ilustrații pentru *Suflete moarte* de Gogol.

1924 Prima expoziție la Paris, la Galeria Barbazange-Hodebert.

1926 Prima expoziție la New York.

1927—1930 Ilustrează, pentru Vollard, *Fabule* de La Fontaine. 1931 Călătoreşte în Orient pentru a se documenta în vederea ilustrării Bibliei.

1933 Expune la Kunsthalle din Basel.

1939 I se decernează Premiul Carnegie.

1941 În Statele Unite.

1942 Execută la Mexico decoruri şi costume pentru baletul *Aleko.*

1944 Moare soția sa, Bella.

1945 Decoruri şi costume pentru *Pasărea de foc* de Stravinsky.

1946 Retrospectivă la Muzeul de Artă Modernă din New York.

1947 Se reîntoarce la Paris. Retrospectivă la Muzeul Național de

Artă Modernă din Paris, apoi la Amsterdam şi la Tate Gallery din Londra.

1948 I se decernează premiul internațional de gravură la cea de-a 24-a Bienală de la Veneția.
Se instalează la Orgeval, în apropiere de Saint-Germain- en-Laye.

1949 Se instalează la Vence (departamentul Alpes Maritimes). Publică ilustrațiile la *Suflete moarte* de Gogol (118 acvaforte, ed. Teriade).

1951 Călătoreşte în Israel.

1952 Se căsătoreşte cu Valentina Brodski. Călătoreşte în Grecia. Publică ilustrațiile la *Fabulele* lui La Fontaine (100 acvaforte, ed. Teriade).

1953 Expoziție de sculptură şi ceramică la Galeria Curt Valentin din New York.

1956 Se tipăreşte Biblia ilustrată de Chagall cu 105 acvaforte (Ed. Teriade, numerele 33—34 din «Verve»).

1957 Expoziție a gravurilor lui Chagall la Biblioteca Națională din Paris.

VENIREA LA PARIS

. . . Am sosit aşadar la Paris ca împins de destin. Pe buze îmi năvăleau cuvinte venite din inimă. Aproape că mă sufocau. Cuvintele se grăbeau spre exterior, dornice să se pătrundă în acea lumină a Parisului, să se împodobească cu ea. Am venit cu gîndurile, cu visele pe care

nu le putem avea decit la douăzeci de ani, dar poate că aceste vise au rămas în mine pentru multă vreme.
Se poate spune că de obicei nu venim la Paris cu bagajele gata făcute. Te duci fără nimic, ca să studiezi şi te întorci cu ceva, cîteodată. Aş fi putut fără îndoială să mă exprim în oraşul meu îndepărtat, în cercul prietenilor mei. Dar aspiram să văd cu propriii mei ochi ceea ce auzisem de atît de departe: această revoluţie a ochiului, această rotaţie de culori care se topesc spontan şi savant una în alta, într-o curgere de linii gîndite, aşa cum vroia Cézanne, sau liber dominante după exemplul lui Matisse. Toate acestea nu le vedeam în oraşul meu. Soarele Artei nu strălucea pe atunci decît la Paris şi mi se părea şi mi se pare şi acum că n-a existat o mai mare revoluţie a ochiului decît aceea pe care am întîlnit-o în 1910, sosind la Paris. Peisajele, figurile lui Cézanne, Manet, Monet, Seurat, Renoir, Van Gogh, fauvismul lui Matisse şi atîtea altele m-au uluit. Mă atrăgeau ca un fenomen al naturii. Departe de ţara mea natală, acest perimetru se profila în imaginaţia mea pe fondul caselor din acele locuri. Nu vedeam nici una din culorile lui Renoir. Două-trei pete întunecoase. Şi alături de ele aş fi putut trăi o viaţă fără nădejdea de a găsi acest limbaj artistic eliberat care trebuie să respire prin el însuşi, cum respiră un om.
La Paris nu frecventam nici academii, nici profesori, îi găseam chiar în oraş, la fiecare pas, în tot ce întîlneam. Erau negustorii din piaţă, băieţii care serveau în cafenele, portăresele, ţăranii, muncitorii. în jurul lor plana acea extraordinară « *lumină-libertate*» *pe care niciodată n-am mai văzut-o pe undeva. Şi această lumină trecea cu uşurinţă în pînzele marilor maeştri francezi, renăscînd în artă. Nu mă puteam împiedica să gîndesc: numai această* « *lumină-libertate* », *mai luminoasă decît toate izvoarele de lumină artificială, poate da naştere unor asemenea pînze sclipitoare în care revoluţiile tehnice sínt la fel de naturale ca şi limbajul, gestul, munca trecătorilor de pe stradă.*

M A R C C H A G A L L *(Cîteva impresii asupra picturii franceze.* Conferinţă ţinută la Mount* Holyoke College, în august 1943 ţi publicată în « La Renais- sance», revista Şcolii libere de înalte studii din New York, voi. II ţi III, 1944-1945)

. . . N-am cuvinte ca să descriu orele rugăciunii de seară. La ceasul acela templul îmi părea a fi în întregime

populat de sfinți.
încet, grav, evreii își ridică vălurile sacre, pline de lacrimile unei întregi zile de rugăciuni.
Hainele lor se desfășoară ca niște evantaie. . .
Mă înăbuș. Stau nemișcat.
Zi nesfîrșită! Ia-mâ, apropie-mâ de tine. Spune ceva, explică-mi!…
Dacă exiști, fă-mă albastru, năzdrăvan, lunar, ascunde-mâ în altar lîngâ Thora, fă ceva, Doamne, în numele nostru, în numele meu.. .
În curînd luna, semiluna, va apărea.
Lumînările au ajuns la ultimele pîlpîiri. . .
Uneori luminarea urcă spre lună, uneori luna coboară în zbor spre brațele noastre.
Și drumul se roagă. Casele plîng.
Cerul se scurge de o parte și de alta.
Se aprind stelele și aerul proaspăt pătrunde în gura deschisă.
Astfel ne întoarcem acasă.

M A R C C H A G A L L *(Viata mea*, Paris» Slock, 1931)

ȚARA MEA

A mea e numai țara
Aflată în sufletul meu.
Acolo intru fără pașaport,
Ca la mine acasă.
Ea îmi știe tristețea Și
singurătatea Ea mă
adoarme
Și mă acoperă cu o lespede parfumată.

în mine înfloresc grădini
Florile mele sînt născociri
Străzile mi-aparțin Dar
casele au pierit

S-au dârîmat pe cînd eram copil Locuitorii
hoinăresc prin văzduh Căutîndu-şi adăpost,
Ei locuiesc în sufletul meu.

De aceea surîd
Chiar atunci cînd soarele meu abia licăreşte Sau plîng
ca ploaia molcomă noaptea

A fost o vreme Cînd aveam două
capete A fost o vreme
Cînd cele două chipuri ale mele Se acopereau cu o
rouă drăgăstoasă Şi se topeau ca parfumul
trandafirului.

Azi mi se pare
Că şi atunci cînd dau îndărăt
Tot înainte merg
Spre o poartă înaltă.
Dincolo printre ziduri Dorm
tunete stinse Şi fulgere
sfărîmate.

A mea e numai ţara Aflată în
sufletul meu.

MARC CHAGALL
(în româneşte de Modest Morariu)

LUI MARC CHAGALL

Vacă sau măgar cocoş sau cal Ba chiar şi-
o piele de vioară Om cîntâtor o singură
pasăre Sprinten dansator şi femeia sa

Cuplu călit în primăvara lui

Aur de iarbă plumb de cer Despărţite de
flăcări albastre Din sănătatea boabelor de
rouă Sîngele se irizează inima sună
Un cuplu primul reflex

Şi-ntr-o pivniţă de zăpadă Viţa
îmbelşugată desenează Un chip
cu buze de lună Ce n-a dormit
noaptea niciodată.

P A U L É L U A R D *(Cumplita dorință de a dăinui,* cu 25 de desene originale şi o copertă în culori de Marc CHAGALL, Paris, Arnold-Bordas, 1946)
(în româneşte de Modest Morariu)

XII. FILOZOFIA CUBISMULUI

/^vroarea care a cuprins publicul la apariția cubismu- ^ lui arăta limpede că acesta nu era altceva decît o revoluție. Neplăcerea manifestată şi azi de public în fața lucrărilor cubiste arată că această revoluție nu e suficient integrată în istorie, că nu şi-a ocupat pe deplin locul în succesiunea revoluțiilor care, ocu- pîndu-şi locul cuvenit, pierd în acelaşi timp ceva din caracterul inițial, anormal şi agresiv, pentru a deveni *stiluri.* Dar revoluția cubistă rămîne o revoluție. Spiritul care o însuflețea era cu adevărat un spirit subversiv, care publicului îi putea părea aproape un sacrilegiu. Şi aceasta nu pentru că i-ar fi lipsit un demers serios, cubismul e de o imensă seriozitate. Exista, fără îndoială, în geniul mai multora dintre inițiatorii săi, un Apollinaire sau un Picasso, ceva ironic, insolent şi capricios, un fel de joc, o sărbătoare a imaginației nelimitate. Dar în acelaşi timp, la cei mai mulți dintre ei era o repunere în discuție, plină de gravitate, a tuturor principiilor şi a tuturor creațiilor plastice, precum şi o înaltă conştiință a importanței operei care se săvîrşea. Numai că această desăvîrşire a operei se realiza într-un moment dintre cele mai deconcertante. Şi aceasta, poate, pentru că nu era vorba de o nouă manieră de a picta, ci de ceva mai fundamental, de o nouă manieră de a crea ceva care trebuie să fie altceva decît pictură. Nu, nu părea să fie vorba de o nouă modalitate de a picta, ci de o tentativă *în general*, ce apărea cu trăsături de auroră, de ruptură, de schimbare, de energie dezlănțuită, de vastă dispoziție de a întreprinde noi tentative. Artiştilor cubişti li se poate de altfel da numele de poeți. Ei erau mai degrabă poeți,

creatori, decît pictori sau sculptori. Aceasta a apărut evident în fantezia care i-a împins să lipească bucăți de hîrtie colorată sau bucăți de ziar în pînzele lor sau să utilizeze, în sculptură, materiale la care sculptura nu recursese niciodată. Pe scurt, ei se simțeau liberi față de toate procedeele ortodoxe şi canonic privilegiate. Să îndrăznim să spunem că este specific oricărei revoluții acest fel de a fi: esențial, excesiv, absolut? Sau poate chiar oricărui fenomen de cultură? Cultura nu este ea oare mai ales neprevăzut, virtualitate, deschidere largă, imensă deschidere? Nu înseamnă ea eliberarea tuturor posibilităților? Slobozirea generoasă a tuturor zborurilor?
Nu e mai puțin adevărat că totuşi cubiştii erau pictori şi sculptori. Oricît de aventuroasă şi nedefinită este aspirația lor, ea a produs capodopere. Arta a fost revoluționată. Şi îmbogățită. Vorbind de cubism, continuăm să vorbim despre pictură şi sculptură. Să ne rezumăm aci la pictură. Cu atît mai mult cu cît această revoluție prin pictură a început.

Ne vom strădui deci să privim cubismul în acest domeniu în care se înfruntă diversele sisteme de pictură, să descoperim că poate fi considerat unul din acestea, să rînduim pictorii cubişti între diferitele tipuri de pictori care reprezintă intenții, orientări şi drumuri posibile în arta de a picta.
Aceste intenții, orientări şi drumuri, aceste posibilități ale artei de a picta pot fi reduse la două posibilități esențiale. Întîmplarea face ca aceste două posibilități să fi fost exprimate şi simbolizate de figura a doi mari pictori, amîndoi francezi, contemporani unul cu celălalt; cînd e vorba de Franța, istoria pare să devină rațională, demonstrativă, aproape didactică. Astfel, ea a favorizat civilizația noastră prin întîlnirea, dialogul perfect contradictoriu şi întru totul semnificativ, dintre Ingres şi Delacroix.
Pentru artişti ca Ingres sau pentru alții din familia lui, care e şi aceea a lui Leonardo da Vinci, pictura este *cosa mentale*. Lumea se prezintă în primul rînd ca un fenomen inteligibil şi care se cere înțeles. Ea se oferă intelectului care trebuie, în această confuzie, să facă

distincţii şi să traseze contururi, să numească obiecte, să le desemneze, să le deseneze. Aceste obiecte care compun lumea, care fac parte din compoziţia ei, vor figura deopotrivă în compoziţia pictorului şi în nomenclatura lui. Sînt obiecte ale cunoaşterii, ce pot fi ridicate la rangul de generalitate şi de concept. Ele pot fi enunţate, enumerate, numărate, adunate, astfel că tabloul terminat apare ca o sumă. Spiritele capabile de astfel de exerciţii sînt intelectualiste, spirite de matematicieni şi geometri.

Pentru cealaltă categorie, din care face parte Delacroix, lumea este o manifestare fizică, o masă în mişcare, a cărei cauză, principală dacă nu exclusivă pentru pictor, este lumina; în aparatul senzorial al pictorului ea frapează organul optic, ochiul, care se aplică şi se limitează la perceperea ei ca o sclipire de energii colorate. Această categorie de artişti este sensibilă la elementul dinamic, la mulţime, la dramă. Universul este pentru ei cu adevărat univers, cosmos. Şi nu interogare, solicitînd spiritul, ci materie pură şi pur eveniment. S-a spus destul că impresioniştii fac parte din această din urmă categorie, dintre urmaşii lui Delacroix. Iar cubiştii dintre urmaşii lui Ingres. Am mai reprodus undeva fraza rostită într-o zi de unul dintre creatorii cubismului, Georges Braque, atunci cînd îmi arăta în atelierul său o sculptură făcută de el, şi care reprezenta capul unui cal. A privit-o în tăcere, apoi a spus: « Cît sînt, totuşi, de cubist! » Era o confesiune a unui om care pătrunsese adîncurile propriei sale naturi organice şi inalienabile, ale propriei sale persoane. Vorbind despre sine, Braque se declara în primul rînd cubist, adică din acea categorie de concep- tualişti ce disting, analizează şi compun. Acel cap de cal pe care-I privea nu era portretul unui cal anume, calul cutărui prinţ de pildă, sintetic surprins în alergare, cu gîtul întors, cu nările dilatate, cu coama în vînt – un cal de Bernini. Ci ideea de cal, generalitatea sa, reprezentată printr-un paralelipiped la care se adăugau cîteva elemente, de felul acelora care se numesc piese raportate. Trebuie să observăm că matematica lui Ingres a fost întărită în perioada cubistă de întreaga influenţă exaltată a epocii noastre mecanice şi industriale. O

pictură nu mai era doar o epură ci un obiect, montat, combinat, manevrat, analogul unei maşini.
Conceptualismul ce domneşte în acest domeniu al gîndirii plastice explică şi aceste imagini care au uimit publicul şi în care se combinau părţile vizibile ale obiectului cu părţile lui invizibile, dar cunoscute mental, ca de pildă faţa şi profilul. Tocmai aceasta a dat cubismului, în ochii publicului, un aer de farsă. Bergson a arătat că rîsul este provocat de elementul mecanic suprapus pe elementul viu. Cubismul a provocat rîsul, fiind ceva mecanic aplicat pe viu şi o îmbinare de elemente *cunoscute* în locul elementelor *percepute*. Spectacolului obişnuit asupra căruia, în ciuda anumitor divergenţe surprinzătoare, lumea este totuşi de acord, i se substituie o propoziţie mentală care impune o complicitate arbitrară şi secretă, la care pot adera numai oamenii preveniţi, avertizaţi, iniţiaţi, care au înţeles sau care au aerul de a fi înţeles, care sînt la curent cu noutăţile. Această participare mondenă, acest *gentlemens agreement* pot fi respinse foarte bine. Şi chiar ne putem declara ofensaţi de ele. Căci nimic nu dovedeşte că nu e vorba de o tentativă de înşelăciune, de o escrocherie: într-adevăr, realitatea obiectivă, care ar fi proba, percepută de simţuri, văzută de toţi, lipseşte. Nu există nici o dovadă convingătoare. De obicei ştim *ceea ce vedem*, dar nu ştim ceea ce doar *ştim.* Iar omul nu s-a mirat niciodată să vadă miracole, dar în ştiinţă a fost întotdeauna neîncrezător. Impresionismul a provocat scandal, bineînţeles, dar dezbaterea încetează în momentul în care ţi se spune că e vorba de o « impresie ». Ce mai puteţi obiecta unui pictor care, în faţa aceluiaşi spectacol pe care-l puteţi contempla şi dumneavoastră, se declară surprins de o anume «impresie»? Vorbiţi, şi dumneavoastră şi el, despre acelaşi lucru, şi nu e vorba decît de o diferenţă de interpretare. Aş insinua poate că scandalul provenea mai ales din faptul că interpretarea pictorului se întemeia pe diviziunea luminii, deci pe o noţiune intelectuală, cunoscută numai de *savanţi.* Dar chiar această noţiune este experimentală, deci controlabilă, demonstrabilă, revelînd şi ea lucruri care sînt *în sensu* şi nu strict *în intellectu.*
în privinţa cubismului, scandalul este durabil şi, prin

urmare, total... Pictorul, de data aceasta, nu va putea să vă răspundă decît sprijinindu-se exclusiv şi fără compromis pe ordinea intelectuală, iar dumneavoastră veți rămîne îndreptățit să-l bănuiți de fantezie şi de impostură. Cîte lucruri nu se pot petrece într-o minte de om! încercați mai bine să-i pătrundeți secretele ! La fel s-a întîmplat cu vertebrele suplimentare ale lui Ingres. De unde le-a scos? Şi pentru ce? Orice argumentare am avea la dispoziție, un monstru nu va putea decît să provoace rîsul.
Să reținem ceea ce ne interesează: sîntem în fața unei arte care va promova un astfel de monstru şi care se va justifica prin argumentarea lui. Sîntem în domeniul intelectului, iar intelectul produce sfincşi. Sfincşii creează enigme, adică lucruri care implică explicarea lor. Aceste lucruri nu trebuie numai privite, ci şi des-cifrate şi dezvoltate. în operele cubiste există şi altceva în afară de aparență: un interes, adică ceva de care sîntem interesați, o excitație a spiritului. Nu ajunge să le contempli cum contempli natura sau o operă de artă ce reproduce natura, ori, mai exact, redă percepția sau impresia noastră despre natură. De asemenea, ceea ce căutăm în aceste opere nu este infinitul, multipla şi îmbătătoarea bogăție a naturii, ca în operele coloriştilor, romanticilor, impresioniştilor, dramaturgi-lor, senzualiştilor, ale tuturor creatorilor de tipul lui Delacroix. Arta cubiştilor e monocromă, ermetică şi austeră, voluntar despuiată de referințe cosmice directe şi, pe scurt, de tot ce nu există prin propria sa voință, redus la exercițiul acesteia, la argumentarea sa. 0 argumentare care se satisface prin ea însăşi mai mult decît prin motivele şi aluziile ei. Tocmai prin aceasta cubismul este o artă clasică, mai precis academică: vreau să spun că este o artă în care ceea ce se numeşte de obicei « subiect» nu contează decît foarte puțin.
Trebuie să lămurim aici vocabularul obişnuit al pictori-lor şi criticilor. S-a vorbit mult în ultima vreme de eliberarea subiectului, de suprimarea lui. Prin aceasta se înțelege îndepărtarea *anecdotei*, adică a unei teme de tipul scenă istorică, dogmă religioasă, glorie a unui prinț sau a unui regim, ori fapt divers banal, – pictura neavînd, chipurile, alt scop decît acela de a trata, de a reprezenta prin mijloacele sale teme de acest fel, pentru

a îe face cunoscute, sau de a trezi, prin reprezentări, sentimente prestabilite: credința în Sfînta Fecioară, entuziasmul militar sau politic, plăcerea de a recunoaşte trăsăturile armonioase ale unei ilustre femei din lumea mai mult sau mai puțin bună, plăcerea nu mai puțin delectabilă de a asista la o paradă la Longchamp sau la o faimoasă partidă de bile între un coşar şi un cofetar. Arta ar exclude prin urmare anecdota. Dar *subiect există întotdeauna,* chiar şi atunci cînd se exprimă prin formă şi se confundă cu ea. Un fapt istoric, – de care rîdem pînă nu mai putem, şi Delacroix o dată cu noi, – *moartea lui Sardanapal,* constituie anecdota tabloului cu acelaşi nume. Subiectul nu poate fi omis din acest tablou. Acest subiect, dramă funebră, scenă de masacru şi de voluptate, l-a inspirat pe Delacroix şi s-a exprimat în stilul violent colorat şi plin de mişcare specific geniului acestui creator. Subiectul nu-i era de loc indiferent! Nici n-avea cum să-i fie indiferent. Era subiectul său permanent, permanenta lui obsesie. Iar acest subiect ne emoționează, pe noi, spectatorii, pe noi, consumatorii tabloului.

Există întotdeauna un subiect, chiar dacă punctul de plecare împrumutat din realitate apare în operă deformat, transformat, chiar de nerecunoscut, inaparent, dispărut. Subiect există întotdeauna. Singura diferență, pe care trebuie s-o stabilim aci, ținînd seama de distincția la care am procedat între tendințele creatoare esențiale, rezidă în următoarele: după una din tendințele numite, subiectul poate apărea plin de bogăția naturii, încărcat şi vibrînd de energiile materiei cosmice; în fața unei picturi astfel realizate, spectatorul înțelege spontan, imediat subiectul, se emoționează, trăieşte emoția subiectului în acelaşi timp cu propria sa emoție estetică, fără a le putea separa între ele, căci subiectul este partea organică a operei de artă şi a contribuit decisiv la impulsul din care aceasta s-a născut. în operele din cealaltă categorie, acest impuls e mai îndepărtat şi se manifestă prin mediații mai diverse şi mai subtile. Pretextele inițiale sînt mai puțin vizibile, subiectul e mai străveziu; e redus aproape la un pretext, pentru a pune în valoare elaborările operei. Această ocazie există, evident, îşi are rolul ei, şi exprimă

legătura intimă a artistului cu lumea, dar această legătură, această *religie* este umilă şi ascunsă. Toată demnitatea sa de artist, toată forța de expresie se exprimă în aceste elaborări şi în această minunată ambiție de care am vorbit, da, minunată şi orgolios intelectuală, faustiană, de a inventa elaborări noi.
în acest univers al picturii mentale, în care subiectul se reduce cu pudoare pînă la tăcere, natura face şi ea la fel, devenind *natură moartă*. Desigur, acestă expresie franceză este excesivă; ea se potriveşte totuşi unei filozofii a artei conform căreia subiectul, adică sentimentul inițial, proiectul, tema dată, exaltarea pioasă a celor mai simple frumuseți ale realității exterioare, se disimulează pentru ca accentul să fie pus pe dispunerea şi ordonarea anumitor forme alese într-un spațiu definit. Nu subiectul e acum considerat ca nelimitat, deoarece corespunde inepuizabilei bogății a naturii, ci intelectul, deoarece e capabil să producă toate combinațiile posibile, al căror exemplu ni l-au dat olandezii, Chardin, Cézanne, în arta clasică, academică după cum spuneam, subiectul apare discret, putînd părea – părea doar – a se confunda cu anecdota. Anecdota într-adevăr este aceea care dă titlul tabloului, substituindu-se insidios modestiei subiectului care e natura, peisajul, frunzişul, apele, munții, apusul de soare şi cîteva ființe omeneşti în natură, toate acestea simțite, verificate cu o intensitate de care nu ne putem îndoi. Dar această intensitate dispare în fața reprezentării funeraliilor lui Phocion sau a unei îmbarcări a Cleopatrei, anecdotă convențională şi nominală. Ceea ce contează mai presus de orice este voința de ordonare, de armonie, de compoziție, operația intelectuală ce a preluat emoția inițială şi ideea generală.
Această reducere a subiectului, şi o dată cu el a naturii, în scopul de a da frîu liber unei întregi categorii de ambiții specific intelectuale apare în cariera spirituală a unui mare pictor ca Cézanne. în tinerețe acesta era obsedat de subiecte, de marile subiecte romantice şi baroce. Tratarea pasională şi cu pompă a naturii îl făcea să dea imagini şi titluri dramatice, care păreau să povestească anecdote şi să se mulțumească cu aceasta: ceea ce era conform cu influențele literare ce se exer-

citau pe atunci asupra lui. Influența impresioniştilor îl făcea în acelaşi timp să cînte natura, şi în primul rînd aspectele ei cele mai dramatice, anotimpurile sumbre şi dezolante. Dar acest artist era făcut să devină Cézanne, adică unul din maeştrii cei mai severi ai picturii mentale; repertoriul motivelor sale exterioare trebuia să se restrîngă. A făcut picturi fără subiect, sau cu subiectele cele mai generale, cele mai anonime: servanta, muntele, cîțiva pereți, cîteva mere, apoi conuri şi cilindri. De aceste subiecte e uşor, e firesc să apropiem subiectele cubismului. Căci în fiecare şcoală trebuie să studiem subiectele, subiect existînd întotdeauna, chiar dacă această şcoală, şcoala cubistă, s-a hotărît să-l deprecieze şi să-l restrîngă. Luate ca simple pretexte pentru vaste speculații, subiectele continuă totuşi să existe şi chiar alcătuiesc universul acestei şcoli, care e şi pentru ea tot natura. 0 natură prea puțin animată, un univers mobilat cu cîteva obiecte rare, univers sărac, la fel de sărac ca lexicul lui Jean Racine. Aşa a fost universul cubist, făcut din accesorii de atelier şi de cafenea, univers central, celulă de meditație, lpc geometric.

Pentru expansiva manifestare a spiritului, orice este de ajuns, orice cade în mînă, cerceveaua ferestrei, chitara, sifonul. La fel pentru omul epocii industriale, pentru muncitor, totul poate servi la îndeletnicirile sale, o sfoară, o piuliță, o bucată de sticlă. Epoca industrială poate produce bogății complexe şi fastuoase, dar adaptarea acestor lucruri e simplă şi săracă şi tocmai această adaptare contează, metoda, modul în care se poate face invenția, imaginația, puterea sau chiar uşurința jucăuşă pe care lucrurile o vădesc. Epoca e bogată, natura e bogată şi ea; şi una şi cealaltă ne incită să participăm la bogăția lor, adică la mişcare, la viteză, la senzațiile multiple şi violente. Iar tipul de om în care se încadrează artiştii cubişti este, ca şi arta lor, static. El rămîne acolo unde a fost aşezat de întîmplare sau de întîlnirile amicale, în anumite cartiere pariziene îndepărtate sau în colțuri de țară unde viața e ieftină şi în care păstrează obiceiuri urbane. Cubistul e un om al spiritului. Decorul şi împrejurimile se potrivesc cu ingeniozitatea mîinilor sale şi cu îndrăzneala amețitoare a geniului său. în curînd tranşeele

războiului din 1914—1918 îl vor situa într-un alt climat, nu mai puțin despuiat, nud, esențial şi în care omul secolului al XX-lea, ajuns în culmea puterii sale tehnice, se vede printr-un fantastic paradox a fi exact acelaşi care, ca Robinson în insula lui, nu mai poate face altceva decît să recurgă la sistemul D şi să combine mici avuții de sărac pentru a se apăra de plictiseală, de lipsa de confort şi de moarte.

Caracteristicele artei intelectuale strălucesc în cubism cu un relief şi mai nuanțat. Cu vocabularul ei rudimentar, cu caracterul nesemnificativ al modelelor folosite la început în capodoperele sale, cu severitatea şi ciudățenia acestora o dată terminate şi în sfîrşit cu voința ei de a-şi exprima exclusiv flacăra într-o figurație geometrică, ea se opune naturii, ca sursă de delectare şi inspirație a picturii de încîntare. Mai există un punct în care cubismul rupe cu stilurile născute din natură, din realitate şi din culoare, un punct în care se afirmă încă o dată rigoarea sa crudă: el este o artă a *discontinuității.* Orice manifestare a intelectului, în sine, este o ruptură. Ruptură cu un curs al lucrurilor în care cu mai multă sau mai puțină plăcere ne situăm, dar de care trebuie să ne despărțim dacă pretindem să-l examinăm. Această ruptură constituie deci un efort şi prin urmare o durere. Ne putem imagina, dimpotrivă, un fel de agrement vital în starea aceasta de intuiție creatoare ce inspiră stilurile realității şi ale culorii, ca impresionismul... Toți artiştii sau teoreticienii care au reacționat contra impresionismului au subliniat neîncetat că resping pasivitatea acestuia, pentru care lumea apărea ca un permanent *continuum.* în mentalitatea impresioniştilor totul în univers era flux, pretîndu-se prin urmare abandonului, fuziunii, potrivindu-se cu acel tip de om căruia îi place plimbarea şi contemplarea. Acestuia i se opune tensiunea *inginerului*, preocupat de succesive disocieri şi avînd tot atîtea satisfacții ale spiritului. Disocierile sînt rezultate, rezultate satisfăcătoare şi care, ca atîtea alte cîştiguri morale, se adaugă unele la altele în loc să constituie un stadiu, o imanență, o beatitudine generală şi universală. 0 astfel de metodă va fi prin urmare marcată de o nuanță etică şi e de înțeles de ce părintele Ingres considera că

desenul, dacă arta s-ar rezuma la el, ar conferi de îndată artei o valoare morală, i-ar da « probitate ». De altfel, lucrările cubiste, stilul lor de ruptură intelectuală, apar ca mişcări de forme discontinue. Prin aceasta, cubismul se apropie de producţia contemporană a celorlalte arte, poezia de pildă, care se eliberează de discurs, de regularitatea metrică, de punctuaţie, prezentîndu-se sub formă de fragmente şi de instantanee. Muzica ne face şi ea azi să asistăm la dispariţia progresivă a coerenţelor tonale şi la o luptă contra melodiei, contra sunetelor inseşi ca elemente susceptibile de a crea imediat alte sunete: de unde tendinţa de a se confunda cu zgomotul şi de a nu se mai combina în melodie sau în armonie ci în ritmuri brusce, apoi în ritmuri ale ritmurilor. Se impune deci o analogie între această muzică, aşa cum se dezvoltă ea de la Stravinsky încoace, şi sincopele plastice ale cubismului, mai ales « obiectele în spaţiu » şi « contrastele de forme » ale lui Fernand Léger, cel mai puternic antimelodist dintre pictorii de azi.
Antimelodismul poate părea în contradicţie cu intenţia mea de a-i orîndui pe cubişti în categoria desenatorilor puri şi în descendenţa lui Ingres. Dispoziţia organică iniţială rămîne totuşi aceeaşi. Cubiştii, spre deosebire de colorişti, sînt într-adevăr o familie de puri desenatori. Numai că s-a întîmplat ca artişti de tipul « desenator » (Picasso de pildă şi anume în perioada sa influenţată de Ingres) să se lase exclusiv şi cu voluptate în voia liniei, astfel încît aceasta devine autonomă, îşi urmează drumul în deplină libertate şi credem că s-ar putea spune, întocmai ca o melodie. Să fie un nou capriciu al lui Picasso? Sau poate regăsim în aceste desene influenţate de Ingres revendicarea fundamentală a desenului ca metodă intelectilalistă contra culorii, metodă senzualistă şi impresionistă? în afară de această admirabilă excepţie şi considerat în natura sa adevărată, vie, linearul, nu ca intenţie teoretică, nu ca mijloc geometric, ci ca *plăcere*, plăcerea melodiei, a dispărut din existenţa noastră, în urma verdie- tului cubist şi, o dată cu el, plăcerea anecdotei, a naraţiei. Melodicul şi narativul nu ne mai apar decît îndepărtate şi prin urmare nu pot fi decît nostalgii. Le putem verifica într-un mod şi mai precis dacă traducem aceşti doi termeni,

melodic şi *narativ*, în limbajul specific al nostalgiei, acel al romantismului german, numindu-le: *Lied* şi *Mărchen*[2]. Nu mai există nici o îndoială : Lied-ul şi *Mărchen*-ul reprezintă pentru noi lucruri pierdute pentru totdeauna . .. Deşi creat de spirite cu predispoziții pentru desen, şi tocmai de aceea, cubismul este, deci, în primul rînd o artă a discontinuului. în primul rînd – şi prin aceasta se defineşte specificitatea sa de operație a intelectului şi a spiritului de geometrie – el se defineşte prin decupaje abrupte şi prin combinări de semne, de elemente, fragmente, bucăți, toate aceste componente fiind bineînțeles configurate prin linii: muncă de desenator, nu de colorist; operă a facultății intelectuale, nu a aparatului senzorial.

Contrastul cu natura şi cu inspirațiile generate de ea este evident. Nu mai puțin evident este contrastul dintre cubism şi orice formă de lirism, de o nespusă încîntare şi acesta, contrast la care ne putem aştepta de la conştiința pe care omul epocii industriale a căpătat-o despre epoca sa.

Există şi aici un sentiment de apartenență la un flux prodigios, sentiment care ar fi putut fi exaltant şi exprimat printr-o artă exaltată. Am văzut că, dimpotrivă, artistul cubist nu este reprezentativ pentru epoca noastră, pentru maşinile, pentru dinamismul ei, decît în măsura unei umile şi sobre manufacturi. Spiritul mecanic şi discontinuu, specific vremurilor noastre, s-a reflectat în artă într-un mod de-abia perceptibil şi care pentru a se dezvălui trebuie să fie analizat foarte îndeaproape. Adică, în profunzime, aşa cum îl enunță minunat titlul dat de poetul Biaise Cendrars, fratele spiritual al lui Léger, unuia din poemele sale cele maf frumoase, *Astăzi adine.* Observatorii superficiali, care vor ca o epocă să se manifeste imediat în conştiința « omului modern » prin imnuri de entuziasm pot fi, desigur, dezamăgiți.

O epocă apare, se exprimă, pe căi mai puțin previzibile, mai puțin dirijate, mai puțin facile şi mai ascunse, mai adevărate, mai *profunde.* Formele nu sînt ceea ce am dori noi să spună ele. Şi nu spun imediat ceea ce sînt. Trebuie să ştim să le privim cu respect, cu atenție şi

---

[2] Cîntec, ba«m. (N. tr.).

răbdare.
Azi nimeni nu se mai poate îndoi : formele artei cubiste sînt forme ale timpului nostru. Purtate, după expresia lui Nietzsche, de porumbei, ele au acoperit întreaga întindere a vieții moderne, arhitectura, mobilierul, decorul, gusturile ei. E un fapt: cubismul este stilul secolului al XX-lea.
Pentru a ajunge la această concluzie, n-am considerat cubismul decît în intențiile şi voința sa cea mai strict riguroasă. Or, această aventură a fost atît de bogată încît a îmbrățişat şi unele tendințe creatoare vecine cu aceea pe care am opus-o celei mai exacte, celei mai pure şi mai perfecte caracterizări, celei mai ortodoxe pe care am putea-o stabili. Şi în primul rînd acest lirism al modernismului care nu s-a manifestat în operele cubiste, deşi ele erau adînc legate de noutatea epocii, de acel entuziasm profetic, de acea exaltare a virginalului şi actualului, pe care toți cubiştii au trăit-o, începînd cu poetul lor, Guillaume Apollinaire, la fel ca şi «pictorii înşişi», în frunte cu Robert Delaunay. De altfel, Apollinaire simțise la acesta o deosebire destul de netă pentru ca s-o poată boteza *orfism.* Un alt poet, Mallarmé, recursese şi el la acelaşi erou divin cînd vorbise de « explicarea orfică a lumii » în faimoasa scrisoare către Verlaine, cunoscută sub numele de *Autobiografie.* Acest admirabil nume, orfismul, înseamnă, la un loc, timpuri noi şi lirism total. Pictura orfică a lui Delaunay prevesteşte şi cîntă. Şi, departe de a se reduce la pretextele umilelor obiecte, ea s-a apropiat de marile poeme ale modernității, de Turnul Eiffel, de sporturi şi afişe. Ea este, în acelaşi timp, contrar ascezei monocrome şi geometrice a cubismului pur, expansivă comuniune cu energiile naturale, cu lumina şi culoarea. Un capitol special trebuie să rezervăm aici cubiştilor colorişti: Robert Delaunay, La Fresnaye, Jacques Villon, Léger. Desigur, ei tratează culoarea abstract sau ca analişti. Cubişti fiind, încă din acea perioadă a cubismului, esențial cubistă, pe care istoricii o numesc cubism *analitic,* culorile sînt pentru ei nu o calitate a lucrurilor, o expresie a lucrurilor, adică lucrurile înseşi, ci elemente pure, forme pure. Pe scurt, aceşti colorişti sînt cu adevărat cubişti şi nu transfugi din cealaltă tabără. Ceea ce nu-i împiedică să

deschidă în ortodoxia cubistă o fereastră a vitalităţii senzuale spre un suflu al naturii, o altă tentaţie, aceea a bucuriilor şi încîntărilor, a rafinamentului şi imediatului. Şi dacă a fost servită de cubismul pur, care a determinat-o pe căi tainice şi dificile, ei, aceşti cubişti, au făcut ca de această determinare cubismul să fie mîndru. Ei au reprezentat conştiinţa fericit modernă a cubismului, aspectul sau cuceritor.

Acest adjectiv îmi este impus de una din cele mai emoţionante capodopere ale cubismului, amintind chiar de această ultimă nuanţă a cubismului: *Cucerirea aerului*. Aerul care traversează undele luminoase pentru a ajunge la noi în nenumărate şi încîntătoare culori, aerul în care se scaldă subtila confuzie a lucrurilor, şi noi o dată cu ele, aerul fusese domeniul impresio- niştilor. Spiritul, care este străin acestui domeniu, fiind *din altă parte,* spiritul numerator şi abstractor porneşte, în această pînză a cubistului La Fresnaye, la cucerirea aerului. în acelaşi timp şi datorită puterii cuvintelor şi jocurilor acestora, el îmbogăţeşte repertoriul cubist printr-o exaltantă ambiţie lirică, epică: aceea, pentru noi, de a lua cunoştinţă de prodigioasa noutate a timpului nostru, de invenţiile omeneşti, de victoriile asupra materiei, de progrese, de transformările ei; *Cucerirea aerului* e un tablou cubist care va rămîne o alegorie lucidă, un manifest călduros şi ferm al secolului nostru.

în două puncte minunat ilustrate în această lucrare, cubismul pare să se fi depărtat de definiţia sa cea mai extremă, strictă şi ireductibilă: stil mental şi geometric, acesta a prins culoarea, adică natura, în jocul său; şi, stil eliberat de subiect şi, cum se spune, «formalist», el a exaltat un motiv al realităţii colective moderne, l-a cîntat pentru că a vrut să-l cînte. E un semn al vitalităţii sale. Definiţia şi conţinutul însuşi al acestei definiţii, caracterul intelectua- list al cubismului, ar fi putut face din acesta o scolas- tîcă. Pericolul oricărui intelectualism e de a se usca în dogmă şi în procedeu. Cubismul însă a scăpat. Fără îndoială, pentru că iniţiatorii săi erau mai puţin teoreticieni decît pretindeau sau decît păreau să fie. Şi pur şi simplu pentru că erau artişti, artişti buni şi, unii dintre ei, foarte mari artişti, printre cei mai mari care au existat

vreodată. De unde, în această filozofie a rigorii, o anume suplețe. Această suplețe am recunoscut-o, încă din primele paragrafe, în chiar naşterea cubismului şi în aspirațiile sale primordiale, într-un cuvînt, şi tocmai de aceea a putut el pe toate căile să contribuie la exprimarea epocii, marcîndu-i toate manifestările, făcînd să fie complet şi definitiv adoptat. Cubismul a fost o mişcare a vieții. Aceasta prin fermitatea, încrederea, spiritul afirmativ şi declarat, prin pozitivismul său. Pornind de la un elan şi de la o curiozitate, el avea în mod firesc, aşa cum ne-am fi putut aştepta, să se extindă în lirism. Mai mult decît suplețea, am spune că una din trăsăturile constante ale cubismului, în ciuda restricțiilor sale fundamentale, este libertatea.

XIII. CUBIŞTII

SURVAGE – GLEIZES – LHOTE – GRIS – MARCOUSSIS – DELAUNAY

/^vriginile cubismului trebuie căutate după explo- zia fauvismului şi după apariția tendințelor ce au fost imputate descoperirii artei negre, deci într-un moment de simplificări elementare şi crude. De altfel, Cézanne abia murise (octombrie 1906) şi toată atenția se concentrase asupra operei sale, izolată, excentrică, ireductibilă, ce satisfăcea nevoia subversivă şi pasionată de primordial, asociată în acelaşi timp cu nevoia opusă, de rațional, de construcție, de alcătuire durabilă şi eficace. Astfel, două demersuri ale spiritului erau din plin solicitate în aceşti ani rodnici: planul instinctului în prospețimea sa naturală şi demersul intelectului, în ambiția sa justificativă. O pînză ca *Domnişoarele din Avignon* de Picasso (1907), înmănunchează ambele tendințe: citim în ea reducerea peremptorie a planurilor şi liniilor, apropiată de aceea pe care o afirmă tot pe atunci *Bucuria de a trăi* de Matisse,

însoțită, în partea dreaptă a tabloului, de primele încercări de analiză – ce avea să devină unul din procedeele specifice ale cubismului. Apoi invențiile lui Picasso la Horta de Ebro, acelea ale lui Braque la Estaque şi la Roche-Guyon vor supune natura unor experiențe riguroase. Deschiderea galeriei lui Daniel-Henry Kahn- weiler, în strada Vignon, fericita întîlnire a unor oameni care aveau să fie eroii legendei de la Bateau- Lavoir, primele cercetări comune ale lui Gleizes şi Le Fauconnier, formarea grupului de la Puteaux, bătăliile scandaloase de la Saloanele de toamnă, ale independenților sau acelea de la Secțiunea de Aur, în sfîrşit, în timpul anului 1918, întemeierea galeriei *L'Effort moderne*, a lui Léonce Rosenberg, în strada
Baume, sînt principalele episoade ale unei aventuri spirituale marcate de toate caracterele epocii.
Această epopee avea să fie preocupată de propria ei explicare şi teoria n-a întîrziat, însoțind chiar primele demersuri. E firesc să cercetăm această luare de cunoştință în textele timpului: pagini din *Soirées de Paris* sau din *Montjoie*; faimoasele lucrări *Despre cubism* (1912) de Gleizes şi Metzinger, şi *Pictorii cubişti*, *meditații estetice* (1913) de Apollinaire; mai tîrziu ancheta din 1924 întreprinsă de *Bulletin de la Vie Artistique* şi numeroasele scrieri, atît de lucide, ale lui André Lhote sau Severini, preocupat pe atunci de altă experiență, mai mult sau mai puțin divergentă, aceea a futurismului. Desigur, orice tentativă de a reduce la principii şi la scheme conceptuale ceea ce este în primul rînd şi pe viu operație plastică, ipoteză de lucru, capriciu de geniu *(capricho*, pentru a vorbi în limba lui Picasso, care e şi a lui Goya), poate părea în primul moment confuză şi dezamăgitoare. Nu e mai puțin adevărat că aceste prime, spontane, uimitoare propuneri plastice ale artei cubiste erau de o energie destul de generoasă pentru a angaja toate facultățile şi toate curiozitățile spiritului uman şi că autorii lor erau îndreptățiți să le susțină prin explicații teoretice. În ansamblu, ei nu se înşelau şi ştiau ce aveau de făcut. Ştiau şi că lucrurile pe care le realizau puteau fi ştiute, adică exprimate în termenii cunoaşterii. O minunată conjunctură, asemănătoare cu atîtea altele care s-au produs atît de des în istoria culturii franceze a făcut să apară în acelaşi moment o generație de artişti de o prodigioasă dotare, cu o minunată robustețe vitală, şi la

care gîndirea era la înălțimea temperamentului: împrejurare de natură să ducă la o adevărată renaştere. La această providențială întîlnire de artişti nu lipseau critici de perspicacitatea lui Maurice Raynal, pentru a nu-l cita decît pe el, nu lipseau nici poeții. Poeți, în profundă şi imediată complicitate cu formele acestei cosmogonii explozive, fie ei cu o vervă abruptă ca Biaise Cendrars, de o spiritualitate răbdătoare şi meditativă ca Pierre Reverdy, cu un spirit la fel de viu, la fel de ascuțit ca iubitul şi regretatul Max Jacob sau, în sfîrşit, ca acela al cărui nume rămîne glorios legat de legenda de aur a cubismului, unul din cele mai mari nume ale liricii universale, Guillaume Apoi- linaire. Pictorii sînt oamenii cei mai calificați să vorbească cespre pictură, şi o dată cu ei poeții. Grație lui Apollinaire, geniu cu o permanentă predispoziție de înțelegere superioară, de inițiativă şi energie creatoare, de o aviditate aproape violentă a minții, un colț sărăcăcios din Montmartre, acela de la Bateau- Lavoir, îşi ridica pînzele, devenind unul din acele locuri ale lumii în care spiritul a strălucit puternic. Atelierul de la Puteaux era un alt loc, asemănător, în care zborul fanteziei urma alte drumuri, inspirat de geniul clasic şi tipic francez al lui Roger de la Fresnaye sau al fraților Villon, şi de personalitatea leonardescă, matematică şi întrucîtva diabolică a aceluia dintre ei care se numea Marcel Duchamp. într-un cuvînt, şi aruncînd o privire asupra multiplelor întîl- niri şi dezbateri care au generat cubismul, remarcăm o proliferare de idei care se combină cu proliferarea de forme, pentru a constitui unul din momentele excepționale şi cu adevărat fericite din istoria geniului uman. Toate acestea, fireşte, împotriva vîntului şi a mareelor şi sub averse de glume muşcătoare şi de injurii care au făcut din cubism una din cele mai răsunătoare bătălii ale artei moderne.

Dovada principală a vitalității, a necesității cubismului, este că nici unul dintre artiştii care au participat la această mişcare nu este neînsemnat, şi în egală măsură faptul că şi cel mai modest dintre micii meşteri ai cubismului reține interesul prin calitatea talentului şi inteligenței sale. Fiecare din ei, după propriul temperament, a putut imprima cubismului o orientare deosebită ori s-a putut chiar elibera de regulile acesteia; dar n-a rămas mai puțin

marcat de spiritul extraordinarei revoluții cubiste şi de rolul de promotor, mai mult sau mai puțin determinant, pe care l-a jucat. Tocmai ținînd seama de această primă disciplină ne apare interesant să urmărim evoluția artiştilor cubişti, aceea a lui Hayden, de pildă, ai cărui *Trei cîntăreți* din 1920 i-au precedat cu un an pe ai lui Picasso, sau evoluția lui Henry Valensi, unul din organizatorii Secțiunii de Aur, care avea să devină teoreticianul şi maestrul *Muzicalismului,* sau a lui Herbin, solitar încăpățînat şi demn, pe care studiile asupra ermetismului simbolic şi lectura marelui inițiat Hoene Wronski l-au condus mai apoi la un abstracționism deosebit de sistematic.
Alfred Reth, alt solitar, spirit meditativ şi el, a fost unul dintre primii cubişti parizieni de care se apropiase, înaintea războiului din 1914, curiozitatea perspicace a lui Herwarth Walden şi pe care acesta îl invitase să colaboreze cu activul nucleu spiritual de la galeria *Sturm* din Berlin. După ce contribuise în mod eminent, prin cercetări personale, la formarea şi la dezvoltarea cubismului, Reth s-a întors la realizarea unor *armonii de materiale*, pe care le putem considera foarte apropiate de unele realizări actuale ale promotorilor artei abstracte sau ale artei brute. Dar toate acestea ar fi putut oare avea loc fără speculațiile inaugurale ale cubiştilor, fără spiritul de îndrăzneală şi de investigație care, în toate domeniile plasticii, în toate direcțiile a provocat reacții în lanț pline de consecințe? Retras în atelierul său fecund ca un laborator, exersîndu-şi darurile şi inteligența de artist cu vocația tuturor curiozităților şi a tuturor înnoirilor, Alfred Reth poate fi considerat ca un artist deosebit de tipic pentru *spiritul* cubist.
Leopold Survage se pregătea să proiecteze, în preziua războiului din 1914, un film cubist, *Ritm colorat*. Apollinaire, rănit şi reîntors la viața artistică, s-a interesat de acest film aşa cum se interesa, tot pe atunci, în afara cubismului ermetic şi ortodox, de proiectele şi intențiile cele mai îndrăznețe care asociau mişcarea şi timpul în reprezentarea picturală. Nu era oare în natura însăşi a acestui spirit de neobosit profet să meargă întotdeauna înainte? 0 pictură cinematografică, folosind forme abstracte, nu putea decît să-l încînte: era o creație cu adevărat poetică, punînd în mişcare lucrurile de la

temelie, grăbindu-le cursul, cheltuind şi risipind plăceri nemaiauzite, anunțînd « epoca lucrurilor uşoare ».
în afară de aceasta, poezia pe care Survage o aducea cu el, artist din estul european, format la şcoala artei bizantine, îl împingea spre marile decorațiuni şi spre formule apropiate de regia de teatru, jucîndu-se cu spațiul în modul cel mai ingenios şi derutant. Personajele sale, făcute din conuri şi elipse, îmbinări ciudate de elice în acțiune, au nevoie de aer pentru a se putea mişca şi, în multiplii *faguri* pe care împărțirea în planuri îi decupează pe întinsul pînzei, proiectează nu ştiu ce tragedie nebună. O nu mai puțin paradoxală geome- trizare a pereților, a uşilor şi ferestrelor, a frunzelor, a mîinilor completează acest repertoriu de semne simbolice şi această dramaturgie. Căci există aci cu adevărat o dramaturgie sau, dacă vrem, un balet, adică o desfăşurare de gesturi şi de sentimente, acțiune umană în armonie cu reprezentările naturale, înflorire a acelei calități supreme care se numeşte grație, avînd marea virtute a simpatiei şi transmițîndu-se, atît de cordial bucuriei noastre de a trăi şi de a simți că trăim. Un colorit limpede, aproape acut uneori, adaugă prestigiul său acestui dinamism compozițional. Urmîndu-şi impreturbabil luminoasa carieră, Survage a creat vaste imagini cosmice, a căror prețiozitate şi soliditate se datoresc folosirii caseinei. În cele din urmă, el a avut şi prilejul de a lucra din plin în domeniul decorației murale. Nimic din curiozitatea sa spirituală şi tehnică nu s-ar explica fără lecția dătătoare de viață a cubismului, ale cărui principii le-a fundamentat, în acelaşi timp, exemplul lui Survage vine cum nu se poate mai la timp pentru a arăta la ce libere şi ample sărbători ale imaginației se poate preta *caracterul* cubismului, prezentat de inventatorii săi ca un fel de a fi de neclintit.
Dintr-o altă perspectivă, alte exemple ne dovedesc că oricît de severe şi de puternice ar putea îndeobşte părea principiile şi metodele cubismului, ele nu rămîn mai puțin capabile de a genera farmec: mărturie stau operele încîntătoare şi de un gust rar întîlnit ale lui Serge Ferat. Căci există un gust cubist, un aer cubist; aceasta se simte şi se respiră; el apare într-o diversitate de opere mărunte, ireproşabile, sau chiar în producții ale modei ulterioare şi care poate că nu sînt decît atît, dar care n-ar fi putut exista fără această mare răsturnare eliberatoare. Astfel, Mărie

Laurencin (1885—1956) a putut provoca uneori zîmbete prin repetarea modelelor ei cu grații manierate, a panglicilor şi căprioarelor ei: feerie care atîta vreme a încîntat societatea modernă şi care, pe drept cuvînt, este considerată a proveni din epopeea trăită de această grațioasă femeie alături de prietenii ei din grupul cubiştilor, din imagistica spontană, primitivă, copilărească, şi din întreaga poetică în care grupul se complăcea. Dar tehnica strictă a cubiştilor, austeră şi lipsită de orice cochetărie, nu e mai puțin nimerită să se extindă asupra înfrumusețării vieții. Ceea ce se va şi întîmpla cu arta lui Georges Valmier (1885—1937), mort prematur şi ale cărui lucide demersuri convergeau, ca şi la Survage, spre scenografie şi decorațiunile ample. Să ne oprim o clipă asupra acestui artist, încă necunoscut, şi care ar trebui aşezat la locul său. Modest şi retras, nu se mai ştie astăzi că înainte de mobilizarea din 1914 el pornise pe drumul geometrizării formelor, dezvol- tîndu-şi Harurile de colorist de cea mai rară calitate. Mai tîrziu, marile linii curbe, tendința sa spre decorativ l-au dus la un stil destul de apropiat de Léger, dar care şi-a păstrat originalitatea, afirmîndu-se din ce în ce mai pregnant. Toate acestea fac din opera lui Valmier o operă bogată şi completă, extrem de vie, animată de o continuă dorință de inteligență şi de perfecțiune. Iar domeniul în care această dorință se manifestă în modul cel mai personal este fără îndoială acela al utilizării culorii şi al farmecului ei, şi aceasta în nenumăratele guaşe şi colaje pe care ni le-a lăsat, spre încîntarea noastră.
Trebuie să admitem că pictorii cubişti au vorbit un limbaj şi că acest limbaj, oricît de străin ar părea şi astăzi publicului larg care nu se apropie de el, – în timp ce se obişnuieşte sau crede că s-a obişnuit cu unele şcoli vechi sau exotice ale căror opere sînt reproduse prin cărți – trebuie să admitem că acest limbaj este limbajul unei întregi epoci, să-i remarcăm supleţea, degajarea, diversitatea flexiunilor şi aplicațiilor sale, variațiile stilistice mergînd de la rigoarea ortodoxă pînă la rococo; trebuie, în sfîrşit, să nu uităm inițierea necesară, dovada utilă pe care a constituit-o. Maria Blanchard, la care ne-am mai referit, reprezintă cazul unui astfel de artist care a început cu disciplina cubistă şi pe care propriul lui temperament – şi temperamentul acestei creaturi

emoționante era din cele mai originale – l-a anternat spre o operă « figurativă » dar care păstrează, incontestabil, marca primei sale şcoli.
Această foarte mare artistă avea universul ei, un univers de milă şi de dragoste, pe care nu l-ar fi putut impune cu o evidență atît de pregnantă dacă n-ar fi reținut din lecția cubistă acea siguranță în distingerea şi simplificarea formelor, expuse într-o lumină crudă, aproape intelectuală, pe scurt a înțeles că cea mai profundă şi misterioasă emoție nu se poate exprima plenar decît sub controlul cel mai atent al unei clarvăzătoare rațiuni.
Intorcîndu-ne la unul din protagoniştii cubismului, Jean Metzinger (1883—1956), vom observa şi faptul că acesta, chiar dacă şi-a căutat mai tîrziu drumul într-un fel de clasicism, însăşi această dorință se înscrie în linia operei sale de început, care e opera unuia dintre teoreticienii cubismului. Prin urmare o operă canonică, dar cu un canon datorat exclusiv autorului său: din el nu poate deriva nici o constrîngere şi ar fi neavenit să-l considerăm rece, cu atît mai mult cu cît nu e ci, dimpotrivă, are farmecul simplu şi viu al unei delicate sensibilități.
Trebuie să insistăm de altfel asupra faptului că a fi fost un teoretician al cubismului nu implică de loc o predispoziție încruntată şi rigidă, ci un fel de generozitate cordială şi, la urma urmelor, o adevărată etică. Este evident că a existat în cubism o vioiciune ironică şi aventuroasă, dar şi o notă de seriozitate şi de inteligență întotdeauna însoțită de o dorință de demnitate morală, un fel de puritanism. Şi pentru a ne da seama în ce fel faptul de a fi fost un teoretician al cubismului modelează un suflet, dotîndu-l cu anumite virtuți, e destul să observăm figura şi opera colaboratorului lui Metzinger, Albert Gleizes (1881 — 1953). Scrierile lui Albert Gleizes, pe cît de numeroase pe atît de prolixe, stau mărturie a efervescenței de idei din care s-a născut cubismul şi a ambiției care l-a făcut să revină la o ordine, creînd o ordine. Totul, în acel moment critic, este readus în discuție, şi o dată cu aceasta amintirea confruntărilor din epocile ilustre ale artei universale care au fost marcate de un stil trezesc pasionate întrebări: sîntem obligați să redescoperim principiile şi legile şi să instituim un stil care va fi la rîndul său un mare stil. De unde nevoia de a crea comunități artistice, şi Gleizes, care a participat în prima tinerețe la experiența de

la mînăstirea din Créteil, o va reînnoi, creînd în 1927 « grupurile agricole şi artizanale ». Umanismul manual al evului mediu îi e propriu şi îi inspiră în modul cel mai natural dorinţa de a îmbina cele mai înalte aspiraţii ale cubismului cu acelea ale spiritualismului creştin. Viitorul va face dreptate acestui suflet atît de generos, punînd la loc de cinste pînzele de mari dimensiuni în care Gleizes a ştiut să folosească cu atîta nobleţe limbajul pe care şi l-a prescris.
André Lhote a fost şi el un doctrinar al cubismului. Mai exact, în el s-a realizat tipul perfect de cubist, adică de om care, participînd la o mare revoluţie a spiritului, nu o poarte concepe decît însoţită de o doctrină adică de o reflecţie permanentă, de o permanentă voinţă limpede, motivată şi explicită. Nu e de mirare că acest pictor a fost unul dintre primii colaboratori la *Nouvelle Revue Française.* Acest grup de scriitori, din care mai făceau parte Jacques Rivier, născut la Bordeaux, deci concetăţean cu Lhote şi André Gide, se formase în vederea unui fel de reconsiderare intelectuală, de sever examen de conştiinţă, de elucidare critică. în sensul cel mai înalt al cuvîntului era o reculegere, iar reculegerile punctează strălucit istoria civilizaţiei franceze, marcînd nevoia specifică, şi re- apărînd cu regularitate, a acestei naţiuni de a-şi regăsi conştiinţa de sine, de a reveni la raţional şi logic, de a *vedea clar.* André Lhote este unul din acele spirite ce resimt constant nevoia de a vedea clar: fără nici un aparat doctrinal şi fără pompă pontificală, într-o aspiraţie organică spre lumină, foarte firească la acest meridional.
Dacă Lhote a meditat asupra intenţiilor profunde ale noii arte ce se crea în jurul lui şi cu participarea lui, el a meditat deopotrivă asupra tuturor artelor, asupra întregii arte şi scrierile sale despre pictură ne apar ca unul dintre monumentele gîndirii franceze. Ar fi destul ca să-i asigure gloria, chiar dacă opera lui, nu pe lîngă, ci la unison cu acţiunea intelectuală şi strîns legată de ea, n-ar fi ea însăşi o mărturie a talentului său creator, în stare să compună o pînză, să-şi disciplineze harurile de sensibilitate, de o rară gingăşie, supunîndu-le raţiunii, arhitecturînd şi armonizînd diversele disociaţiuni operate în fiecare parte a tabloului prin reprezentările sale. Să adăugăm că şi cunoaşterea motivărilor sufleteşti, la fel de valabile ca şi acelea intelectuale, gustul său specific

meridional pentru viață, o teribilă nostalgie pentru baroc şi, în sfîrşit, sensibilitatea de care vorbeam şi care se manifestă permanent la Lhote sînt prezente în construcțiile sale şi fac din acestea capodopere foarte complete.

Nu trebuie să uităm nici o clipă că cubismul este domeniul analizei. Această observație trebuie să stea la baza judecății noastre despre operele şcolii cubiste. La originea lor e analiza şi pe aceasta judecata noastră trebuie să o aibă în vedere mai întîi dacă vrea să-i poată urmări itinerariul, să descopere intenția creatorilor şi să ajungă senin la contemplarea emoționată a rezultatului, opera. Căci există aici un patetism al inteligenței cu o notă aparte de demnitate, de solemnitate aproape, pe care o simțim foarte lămurit în tablourile lui Ândre Lhote. Aşa cum o vom resimți şi în tablourile anumitor maeştri cubişti, a căror carieră a fost întreruptă destul de timpuriu de moarte, fără ca ei să fi rămas în limitele cubismului pur şi riguros, sau, dacă au rămas în limitele acestei rigori, fără a fi putut da operei lor răgazul unei înfloriri mai complexe. Este cazul, prețios şi cu adevărat exemplar al lui Juan Gris (1887-1927).

Acesta era şi el un spirit doctrinar, cu doctrină atît de tranşantă încît Daniel-Henry Kahnweiler, în remarcabila carte pe care i-a consacrat-o, a putut, prin simpla expunere a operei şi a gîndirii artistului, să facă un expozeu substanțial despre cubism, adică despre încă una din modalitățile fundamentale de a concepe creația artistică. Ne putem da astfel seama de importanța figurii lui Juan Gris, de perfecțiunea şi puritatea ce-l caracterizau. 0 logică inflexibilă stă la baza acestei opere tăcute, încrezătoare în ea însăşi, ca şi în limitele pe care şi le propusese şi în care se menținea închisă pentru a-şi asigura progresul răbdător şi sigur. Ea se întemeiază pe matematică, iar formele şi culorile se adaptează legilor acesteia, ajungînd astfel la o viață superioară, sau, după voința autorului cubismului sintetic, legilor care se încarnează în obiecte şi în culori, pure arhetipuri platonice, pentru compoziții de o grație cam rigidă.

A face dintr-o sticlă un cilindru, astfel s-ar rezuma intenția cubismului analitic; a face dintr-un cilindru o sticlă, aceea a cubismului sintetic. Această distincție

teoretică ce marchează în acelaşi timp două etape ale istoriei cubismului este, de bună seamă, întrucîtva scolastică şi nu trebuie luată ca literă de lege. Totuşi, cei doi termeni sînt utili şi indică două tendinţe operative care se deosebesc uneori foarte clar în vastul şi mişcătorul tablou al cercetărilor cubiste: este chiar cazul lui Juan Gris[v] care s-a explicat foarte limpede în scrierile sale. În orice caz, această distincţie arată dorinţa marelui artist care era Gris şi în general a pictorilor cubişti de a nu se depărta de loc de real. Procedeul este analitic, dar analiza operează asupra realului, realul apare în permanenţă, reconstituirea sa finală fiind întotdeauna implicată în cea mai surprinzătoare analiză. Realizarea unei sinteze este întotdeauna mai mult sau mai puţin subînţeleasă. Acest sentiment de apropiere de o soluţie completă, această imanentă prezenţă a adevărului conferă sistemului cubist aspectul serios şi, în ciuda dificultăţilor aparent respingătoare, trebuie să-i acordăm o anumită încredere. E o exigenţă ce se revelează mai ales în operele lui Juan Gris. În opera aceasta, gravă şi spaniolă, în fiecare din naturile moarte, din figurile de arlechini sau, în sfîrşit, în ultimele manifestări minunat despuiate, minunat tăcute, ne vedem obligaţi să recunoaştem un triumf imperios al inteligenţei în acelaşi timp cu un permanent contact cu natura – totul de o răscolitoare frumuseţe. Marcoussis (1883 – 1941) a fost şi el constrîns de moarte să rămînă pentru noi un reprezentant ai cubismului pur, ceea ce de altfel asigură şi puritatea operei sale. Dar această puritate n-are în ea nimic rigid; ea răspîndeşte farmec. Farmec slav, s-a spus, deoarece acest artist plin de spirit, iubitor de poezie, era de origine poloneză. E adevărat că disciplina lui cubistă, care în anumite naturi moarte cu dominante de brun, ajunge la măreţie, se agrementează adesea cu un gust subtil şi cu o adevărată muzicalitate. Ingenioasele sale obiecte din plăci de sticlă şi picturile pe sticlă realizate de el sugerează în mod spontan adjectivul *cristalin*, cel mai nimerit să-i caracterizeze muza. El se potriveşte de minune melodiilor sale cu ritm ternar şi cu tonuri celeste; albastrul, într-adevăr, este culoarea favorită a lui Marcoussis, exprimînd, în tălmăcirea sa, sentimente rar întîlnite, de blîndeţe, melancolie, gingăşie. De altfel, Marcoussis este un maestru suveran al mijloacelor sale, şi acestea-i permit să se realizeze deplin; prin

prețiozitate şi ermetism el ajunge la delectare. Arta lui e de o inteligență atît de sigură încît se poate complace să izvorască din surse extrem de îndepărtate şi să-şi urmeze pînă la capăt itineranile cele mai scrupuloase şi cele mai tainice, să recurgă pînă la efuziune la figurile de retorică cele mai rezervate şi mai eliptice. Artizan savant, expert în decantări, în chintesențe, îndrăgostit de poezie şi de prietenii Apollinaire, Max Jacob şi Salmon, a căror frumoasă imagine ne-a dat-o în *Trei poeți*, ca şi de Nerval, al cărui mister l-a tradus în admirabile acvaforte, colorist extraordinar de delicat, Marcoussis ne demonstrează la rîndul său cum se poate ajunge cu mijloacele cele mai sobre şi mai simple, aproape elementare, ale unei discipline severe şi acceptate cu hotărîre, la una din modalitățile posibile, cea mai înaltă, de perfecțiune.

O dată cu Robert Delaunay (1885 – 1941), care s-a numit el însuşi «ereticul cubismului», depăşim limitele cubismului sau, mai exact, aşa cum am mai spus, intrăm într-un domeniu aparte al cubismului: orfismul. Culoarea, cu toată violența ei, intervine în construcțiile cubiste, culoarea pură, care pentru Delaunay este *formă* şi *subiect*. în tinerețe, el trecuse prin neoimpresionism; de aci a rămas cu interesul pentru *contrastele simultane.* Cubist, el se complace în realizarea unor construcții, mai ales de oameni, ce-i servesc de model în locul peisajelor din natură; între 1908 şi 1912 pictează *Turnurile de la Laon*, *Turnurile de la Notre-Dame*, seria de *Oraşe*, capodopera sa *Oraşul Paris*, ogivele de la *Saint- Severin*, nenumărate lucrări reprezentînd *Turnul Eiffel.* De altfel, va fi el însuşi constructor, nu de construcții monocrome, ca ceilalți cubişti, ci colorate, adică va face din culoare elementul construcțiilor sale.
Cubismul orfic, spune Apollinaire în *Pictorii cubişti*, « este arta de a picta ansambluri noi cu elemente împrumutate nu din realitatea vizuală ci în întregime create de artist şi înzestrate de el cu o puternică realitate. Operele pictorilor orfici trebuie să prezinte simultan o însuşire estetică pură, o construcție, care să se ofere în acelaşi timp simțurilor şi să aibă o semnificație sublimă, adică un subiect. Orfismul e o artă pură.» Puritatea sa extremă este atinsă o dată cu *Ferestrele*. Poemul cel mai pur al lui Apollinaire, cel mai decupat, cel mai liber, corespunde acestor picturi în care

culoarea se îmbată de ea însăşi şi în care se deschide, în felii de miez viu, « minunatul fruct al luminii». Dar lumina, blestemată de cubişti, era puterea supremă pe care o recunoşteau exclusiv impre- sioniştii; iar fiicele acesteia, culorile, au devenit subiectul exclusiv al pînzelor lui Delaunay. Această artă pură, definită de Apollinaire, merge pe căi noi, întîlnind preocupările anumitor şcoli contemporane cubismului, expresionismul german, futurismul italian, anunțînd unele şcoli actuale. Delaunay avea să-şi spună în curînd «inobiectiv», iar abstracții îl consideră azi ca unul din primii lor maeştri.
Lumina este puternică şi activă: ea sparge formele. Acest mit inspiră primele opțiuni ale lui Delaunay: acolo unde alții disociază şi descompun formele după un strict plan geometric, el le sparge pe cele mai solide, pe cea mai solidă din lume, pe cea mai glorioasă din toate formele solide din lume, şi anume Turnul Eiffel însuşi, şi aceasta pentru că aşa vrea el: să creeze şi să opună străluciri de culori pure. Turnuri, oraşe, femei simbolizînd turnuri şi oraşe, tot ce se înalță şi se extinde în spațiu, tot ce se construieşte şi se organizează e decupat astfel nu pentru a încerca speculațiuni geometrice cerebrale, ci pentru că aceste forme regeşti oferă un cîmp de înflorire infinitelor combinații ale prismei ce cîntă în el. Şi nu formele sînt acelea care se sparg, ci prisma, substanța însăşi a geniului său de pictor şi substanța lumii în care se simte atît de fericit de a trăi.
De fiecare dată el se explică prin intermediul culorii, în termenii culorii transpune actele ale căror rațiuni ceilalți cubişti le vor căuta pe aiurea. în *Echipa din Cardiff, în* care Turnul Eiffel şi gesturile jucătorilor de fotbal se disociază într-o simfonie de elanuri colorate, apare un obiect concret, real, brutal, ireductibil: afişul galben Astra. El domină cu strălucirea şi cu chemarea sa toată această dinamică contradictorie. Fără îndoială că aşezîndu-l acolo, Delaunay a fost împins de aceeaşi mişcare prin care alții din confrații săi introduceau în abstracțiunile lor o hîrtie insolită, o materie smulsă de undeva, brută, din lumea exterioară. Nevoia lor imperioasă de adevăr concret i-a făcut să recurgă la materie: hîrtie, stofă, lemn, cel mai comun, trivial şi uzual colț de ziar ori de etichetă. Dar Delaunay nu materiei i se adresează pentru a-i cere să-şi satisfacă această necesitate,

ci culorii, galbenului care nu moare în acest context, ci se afirmă, se înalță şi strigă.

Infinit de diverse sînt formulele în care, de aci înainte, avea să-şi aplice forța inventivă temperamentul generos şi jovial al lui Robert Delaunay; le putem observa în seria de *Forme circulare*, în seria intitulată *Omagiu lui B Ier iot,* în *Jucători de fotbal* şi *Alergători*, în proaspetele şi savuroasele *Naturi moarte* portugheze sau în *Manejul*. Se reîntoarce din nou asupra *Oraşului Paris* şi asupra *Turnului*. Vioiciunea cîmpenească şi sportivă, dorința de a preamări tot ce este mişcare, de a se confunda cu mişcarea însăşi, de a o marca printr-o succesiune de şocuri, toate aceste trăsături ne determină şi mai mult să-l apropiem pe Delaunay de estetica sau poate chiar de etica futuriştilor. Dar lirismul său dinamic se va elibera din ce în ce mai mult de temele exterioare, pentru a nu se exprima decît prin elemente pur plastice. Iată-l, aşadar, «în- obiectiv». Apollinaire salutase deja *Formele circulare* drept « prima manifestare a artei inobiective în Franța, adică o artă ce nu mai pleacă de la un subiect exterior, ci de la subiectul interior». Delaunay va spune cu- vîntul decisiv: energia pură. Căci lumea, dacă e culoare, e în acelaşi timp mişcare – şi o analiză statică nu poate satisface o înflăcărare făcută să *simpatizeze* cu toate aceste forțe. Unghiurile din primele lucrări geometrice se rotunjesc şi se rotesc. Discurile înfloresc într-o obsedantă, amețitoare multiplicare. Meşterul, muncitorul care este Delaunay se interesează de materiale, foloseşte nisipul, cimentul, pluta şi elaborează substanțe în care incorporează ritmul şi culoarea. în imaginația sa, care simte nevoia de mari dițnensiuni şi de spații mari, aceste ritmuri se desfăşoară p<fc măsura decorațiilor imense.

Puterea elementară din el, care îl face să se apropie de elemente pentru ele însele; senzualitatea lui concretă, primară, organică, natura lui frustă şi sinceră îl fac să înțeleagă că nu e vorba de a adăuga pe suprafața peretelui elemente exterioare, inutil ornamentale, ci de a căuta soluția arhitecturii contemporane, după anii de goliciune, în substanța însăşi a peretelui şi a culorii sale. Deoarece gustul nostru firav ne duce la dilema: cu ornament sau fără? Şi ne face să ne temem de un al treilea termen, acesta cu adevărat pozitiv, care este culoarea. Grecii, cu arhitectura lor policromă, nu cunoşteau de loc această

teamă. Nici Delaunay, care pare făcut pentru a trăi într-o societate de mare stil. După un an de cercetări, el inventează materiale ce pot servi de îmbrăcăminte colorată, mulîndu-se pe formele simple în care pictura lui s-a complăcut întotdeauna, şi care evocă marile figuri celeste în care se exprimă cosmosul. Această îmbrăcăminte, în compoziţia căreia domină caseina, poate fi aplicată pe carton *sau* pe pînza lipită pe perete cu ajutorul unui ulei sau al unor substanţe pentru lipit textile. Ea poate fi pictată în frescă, în ulei sau cu ou. Delaunay amestecă în caseină o pastă făcută din praf de plută şi obţine astfel o uşoară grosime pe care pictează cu ulei sau caseină. Alte grosimi le obţine cu ajutorul rumeguşului. Calitatea acestor materiale este că, după ce s-au întărit şi după ce produsele care au fost amestecate cu apă s-au uscat, pot fi folosite în exterior rezistînd la agenţii atmosferici.
Delaunay foloseşte şi o mare gamă cromatică de nisipuri, în special nisipuri de Colorado, pe care le proiectează pe tencuiala de caseină cu un pistol cu aer comprimat. Culorile astfel obţinute ,sînt inalterabile la lumină, iar apa nu le atacă. Pictorul adaugă peste această îmbrăcăminte verniuri, producînd astfel reliefuri strălucitoare şi catifelate care primesc lumina într-un mod agreabil. Un alt material datorat pe atunci tot ingeniozităţii lui Robert Delaunay este piatra cu lac, cu care se pot realiza pereţi de un colorit variat şi atrăgător. Este un material uşor, neinflamabil, care poate ajunge la densitatea marmurei sau a cimentului, avînd culoarea în el însuşi.
în această epocă de expediente meşteşugăreşti şi de încropeli, ultima din cariera sa, Delaunay, cu totul dăruit combinaţiilor chimice, invenţiilor şi iniţiativelor sale, ajunsese în culmea gloriei. Pentru expoziţia din 1937 el fusese însărcinat să decoreze Palatul căilor ferate şi Palatul aerului. Se asociase cu un tînăr arhitect şi formase o echipă de vreo cincizeci de pictori, printre care unii din cei mai de seamă maeştri ai stilurilor înrudite cu al său: Gleizes, Herbin, Survage. Delaunay era astfel chemat la marile lucrări ce trebuiau să transforme condiţia artistului, să-i dea locul cuvenit într-o societate a conştiinţei colective, făcînd din el un inginer social care ştie să muncească în echipă, să colaboreze cu arhitectul şi cu decoratorul.

Marea vitalitate şi seva populară a lui Robert Delaunay se manifestă din plin. Cucereşte pe terenul artei moderne un loc din ce în ce mai mare. Se descoperă noi consecinţe ale invenţiilor sale, rezonanţa acestora în cadrul mişcărilor străine, influenţa lor asupra viitorului. Arta lui plină de bucurie şi de robusteţe este în plină acţiune.

Nu insistăm mai mult asupra acţiunii continue a spiritului cubist şi nici asupra diversităţii de direcţii pe care le-a însufleţit. Una din consecinţele sale imediate şi cele mai interesante avea să fie *purismul*, ai cărui iniţiatori au fost Ozenfant şi Jeanneret. Acesta din urmă nu e altul decît viitorul mare arhitect Le Corbusier. Întîlnirea celor doi artişti de mare clasă avea să fie extrem de rodnică pentru istoria ideilor estetice ale timpului nostru. Dezvoltări variate, chiar divergente s-au născut de aici: iar întîlnirea lor rămîne importantă, marcînd un moment de conştiinţă asupra roadelor şi semnificaţiilor cubismului. Trebuie într-adevăr să reflectăm, să stabilim un bilanţ, să evaluăm anvergura tuturor acestor mari invenţii care se realizau şi să le corelăm cu atîtea alte aspiraţii ale secolului, manifestate în moravuri, comportament, tehnică, mod de a simţi, de a se mişca, de a locui, pe scurt să le situăm în dezvoltarea generală a civilizaţiei. E tocmai ceea ce se străduiau să facă şi cărţile lui Ozen- fant şi Jeanneret, apoi ale lui Ozenfant singur, precum *şj* revista *L'Esprit Nouveau.*
în pictură, puriştii, care se declară descendenţi ai cubismului, protestează totuşi contra distrugerii obiectului, restituindu-l pe acesta în contururile sale de epură. Amedee Ozenfant este un teoretician clasic, lucid şi voluntar, scolastic chiar, cu un temperament profund francez, sfidător faţă de ceea ce nu este decît fenomen, iubitor al ideilor generale, dornic să restaureze valori stabile, şi pentru care etica şi estetica se întîlnesc în aceeaşi preocupare de disciplină. Opera sa de pictor afirmă ceva exemplar, de la demonstraţiile puriste şi dezvoltările ulterioare în vaste decora- ţiuni ce reprezintă o sumă a devenirii umanităţii, şi pînă la picturile în care iluminaţiile monumentale din Brooklyn răspund minunilor cartografiei astrale. Arta clarvăzătoare şi decisă a lui Ozenfant şi acţiunea sa de maestru, de doctorinar, în sensul cel mai complet al cuvîntului, de umanist, au

meritul de a degaja din cubism una din intențiile sale profunde: dorința de ordine.

Iar dacă aruncăm o privire retrospectivă asupra aventurii cubiste, vedem cît de categoric se afirmă această dorință. O regăsim în gîndirea înaltă şi nobilă a lui Lhote, în puritatea operei sale, în preocupările lui Gleizes, în clasicismul lui Roger de La Fresnaye, ca şi în acela al lui Georges Braque, în atîtea trăsături disparate dar care alcătuiesc laolaltă cel mai limpede *desen.* Poetul care, îndată după război, a fost, prin opera şi prin personalitatea sa, interpretul uimitor al acestor intenții ale epocii, demonstratorul şi întru- cîtva regizorul lor, Jean Cocteau, a simțit din plin toate acestea punîndu-le în valoare în micile sale tratate, dintre care unul poartă chiar titlul: *Chemarea la ordine.* Cu acel spirit minunat cu care era privilegiat, ascuțit în felul acelui lux de finețe de spirit din secolul al XVII-lea sau al aforismelor lui Nietzsche, el a dat acestei chemări la ordine o nuanță provocatoare şi în mod surprinzător revoluționară, aceea a ultimei mode, care e în acelaşi timp chemarea vieții în culmea tensiunii sale şi flacăra ei cea mai vie. Permanenta lui curiozitate, ingeniozitatea lui sprintenă şi sportivă i-au permis să comunice publicului că această investiție de ordine se extinsese şi în alte domenii spirituale, al poeziei, muzicii, teatrului, gustului, înlocuind ceea ce era neconturat, vaporos, cu o lumină egală: acrobație fără plasă, dicție fără note grave, căutate, voință de a face din orice expresie un enunț perfect rațional şi perfect audibil, o evidență în plină lumină directă şi în plin cîntec, un risc total.

NAŞTEREA CUBISMULUI

1907 *primăvara.* Picasso termină o pînză inspirată de amintirea unui bordel de pe strada Avignon din Barcelona; André Salmon intitulează această pînză *Domnişoarele din Avignon,* *vara.* Braque pictează la Estaque peisaje în spiritul constructivismului cézannian.

1—22 oct. Retrospectivă Cézanne în cadrul celui de-al V-lea

Salon de toamnă. Publicarea scrisorilor lui Cézanne către Émile Bernard, conținînd celebra frază despre cilindru, sferă, con.

toamna. Deschiderea galeriei D.-H. Kahnweiler, în strada Vignon nr. 28.

începuturile prieteniei dintre Braque şi Picasso.

1908 Formarea primei echipe cubiste: lui Braque şi Picasso li se alătură: Delaunay, Gleizes, Herbin, Le Fauconnier, Léger, Lhote, Metzinger, Picabia, Kupka, Arhipenko, Brâncuşi.

Al XXV-lea Salon al independenților. În « Gil Blas » din 26 mai, criticul Vauxcelles vorbeşte de « ciudățeniile cubiste ».

vara. Braque pictează peisaje în La Roche-Guyon. Picasso pictează peisaje la Horta de Ebro. Întorcîndu-se la Paris, se mută din strada Ravignan, de la Bateau- Lavoir, unde locuia din 1904, în Bd. de Clichy nr. II. 1910 Roger de La Fresnaye şi cei trei frați Duchamp: Gaston (zis Jacques Villon), Raymond (zis Duchamp-Villon) şi Marcel, precum şi Marcoussis şi Csaky aderă la cubism.

vara. Picasso şi Derain se află la Cadaquès, pe coasta catalană.

Picasso evoluează spre cubismul analitic.

7—19 nov. Expoziția André Lhote la galeria Druet.

15 nov. Robert Delaunay se căsătoreşte cu Sonia Terk.

1911 Adeziunea la cubism a lui Juan Gris (pe adevăratul său nume Jose Gonzalez).

21 april.—13 iun. Al XXVII-lea Salon al independenților. Sala nr. 41, în care sînt reunite operele cubiştilor (Arhipenko, Delaunay, Marcel Duchamp, Gleizes, Marie Laurencin, La Fresnaye, Léger, Le Fauconnier, Metzinger, Picabia, Reth) provoacă scandal. Aceste lucrări sînt stigmatizate de Gabriel Mourey, în *Le Journal* din 20 aprilie, ca o « întoarcere la sălbăticie, la barbaria primitivă. >>

vara. Primul popas la Céret al lui Braque şi Picasso. Manolo era dinainte instalat în această localitate.

1 oct.—8 nov. Un nou scandal, cu prilejul celui de-al IX-lea Salon de toamnă (Arhipenko, Csaky, Marcel Duchamp, Duchamp-Villon, Gleizes, Le Fauconnier, Lhote, Metzinger, Picabia, Jacques Villon). *noiembrie.* A II-a Expoziție la Hedelbert, în strada Tron- chet nr. 11, a unui grup în cadrul căruia expun artişti din Secțiunea de Aur. În atelierul lui Jacques Villon, din Puteaux, strada Lemaître nr. 7, se reunesc în această perioadă frații lui, precum şi Gleizes, La Fresnaye, Léger, Metzinger, Picabia şi soția acestuia, Gabrielle Buffet, Valensi, Kupka. Apollinaire şi criticul american Walter Pach frecventează şi ei reuniunile acestui grup, care va fonda

Salonul Secțiunii de Aur, titlu propus de Villon.

1912 Gleizes şi Metzinger publică la Editura Figuière lucrarea *Despre cubism.*

Survage, Mondrian, Diego Rivera aderă la cubism. Delaunay pictează seria de *Ferestre* şi primul său *Disc. martie.* Al XXVIII-lea Salon al independenților. *sept.* Picasso şi Braque, aflați la Sorgues, caută pentru prima oară să imite în tablourile lor marmura, lemnul etc., introduc nisip şi alte ingrediente în ulei, executînd şi primele lor colaje.

Prima « Cină la Passy » în casa lui Balzac din strada Raynouard, cu participarea lui Jacques Villon, Raymond Duchamp-Villon, Gleizes, Metzinger, Le Fauconnier, La Fresnaye, Léger, Picabia, Valensi, André Mare, Roger Allard, Apollinaire şi Marie Laurencin. *1 oct.—8 nov.* Al X-lea Salon de toamnă în cadrul căruia este expusă « casa cubistă » construită de Duchamp- Villon şi decorată, sub conducerea lui André Mare, de diverşi artişti, printre care Marie Laurencin, Jacques Villon, Paul Vera, La Fresnaye. În urma discuțiilor cu comitetul Salonului de toamnă, ostil cubismului, Jacques Villon, societar din 1904, îşi dă demisia.

10—30 oct. Primul Salon al Secțiunii de Aur, la un negustor de mobile din strada La Boétie.

Vauxcelles scrie în « Gil Blas»: «Secțiunea de Aur şi sala nr. 11 de la Salonul de toamnă fac să curgă multă cerneală. N-aş merge pînă acolo încît să spun că familiile se omoară între ele (. . .) pentru sau contra bărbierilor cubişti. Nu cred ca această efemeră criză în geometria plană să aibă un răsunet mondial. »

Prima manifestare a cubismului în provincie, cu prilejul celei de-a III-a Expoziții a Societății normande de pictură modernă, la Rouen.

1913 Publicarea cărții lui Apollinaire, *Pictorii cubişti*, Medi- *tații estetice*, Ed. Figuière.

Delaunay se împrieteneşte cu Biaisé Cendrars, al cărui poem, *Proza Transsiberianului şi a micii Jehanne de France*, va fi ilustrat de soția sa, Sonia Delaunay-Terk. *ian.* Delaunay şi Apollinaire călătoresc Ia Berlin. *febr.* Canudo scoate primul număr al revistei « Montjoie », « organ al imperialismului artistic francez. » *vara*, Braque, Picasso, Gris, Max Jacob îşi petrec vacanța la Céret. Picasso şi Gris se orientează spre « cubismul sintetic. »

nov. Serge Férat şi sora acestuia, baroana de Oettingen, care semnează cu diverse pseudonime, printre care acela de Roch Grey, cumpără revista « Les Soirées de Paris », scoasă de André

Billy, René Dalize, André Tudesq, André Salmon şi Apollinaire.

CUBISMUL ŞI VARIETĂŢILE SALE

Ne îndreptăm spre o artă cu totul nouă, care va fi, față de pictură, aşa cum a fost ea concepută pînă acum, ceea ce muzica este față de literatură.
Va fi. o pictură pură, aşa cum muzica este literatură pură.
... Voind să ajungă la proporțiile ideale, fără a se mărgini la umanitate, tinerii pictori ne oferă opere mai mult cerebrale decît senzuale. Ei se îndepărtează din ce în ce mai mult de arta iluziilor optice şi de proporțiile locale, pentru a exprima măreția formelor metafizice. De aceea arta actuală, care nu este emanația directă a unor credințe religioase determinate, întruneşte totuşi mai multe caracteristici ale marii arte, adică ale artei religioase.. .
. . . E specificul artei, rolul ei social, acela de a crea această iluzie: tipul. Dumnezeu e martor că au fost batjocorite tablourile lui Manet şi Renoir! Ei bine! E destul să ne aruncăm privirile pe fotografii de epocă pentru a observa asemănarea oamenilor şi a lucrurilor de atunci cu tablourile pe care aceşti mari pictori le-au pictat.
Această iluzie îmi pare întru totul normală, operele de artă fiind produsul cel mai energic din punct de vedere plastic al unei epoci. Această energie se impune oamenilor, fiind pentru ei măsura plastică a epocii. Astfel, cei care îşi bat joc de noile picturi rîd de propria lor înfățişare, căci omenirea viitoare îşi va reprezenta omenirea de azi după reprezentările pe care le vor fi lăsat autorii artei celei mai vii, adică celei mai noi. Nu-mi spuneți că există azi şi alți pictori care pictează în aşa fel încît omenirea se poate recunoaşte în opera lor. Toate operele de artă ale unei epoci ajung să semene cu operele de artă cele mai energice, cele mai expresive, cele mai tipice.

Patru tendințe s-au manifestat în cadrul cubismului, după împărțirea mea. Dintre care două tendințe paralele şi pure.
Cubismul ştiințific *este una din aceste tendințe pure. El reprezintă arta de a picta ansambluri noi cu elemente*

luate nu din realitatea viziunii, ci din realitatea cunoaşterii. Orice om are sentimentul acestei realităţi interioare. Nu e necesar să fii un om cultivat pentru a concepe, de pildă, o formă rotundă.

Aspectul geometric care i-a izbit atît de puternic pe cei care au văzut primele pînze ştiinţifice venea de acolo că realitatea esenţială era redată în ele cu o mare puritate şi că accidentul vizual şi anecdotic fusese eliminat din ele. Pictorii care reprezintă această artă sînt: Picasso – a cărui artă luminoasă aparţine şi celeilalte tendinţe pure a cubismului – Georges Braque, Me- tzinger9 Albert Gleizes, d-ra Laurencin şi Juan Gris. Cubismul fizic, *care este arta de a picta ansambluri noi cu elemente luate, în majoritate, din realitatea viziunii. Această artă ţine totuşi de cubism prin disciplina constructivă. Are un mare viitor ca pictură istorică. Rolul ei social este bine definit, dar nu e o artă pură. În ea subiectul se confundă cu imaginea.*

Pictorul fizician care a creat această tendinţă este Le Fauconnier.

Cubismul orfic *este cealaltă mare tendinţă a picturii modeme. Este arta de a picta ansambluri noi cu elemente împrumutate nu din realitatea vizuală, ci în întregime create de artist şi dotate de el cu o realitate pregnantă. Operele artiştilor orfici trebuie să prezinte simultan un agrement estetic pur, o construcţie care să se ofere simţuri- lor şi o semnificaţie sublimă, adică subiectul. E o artă pură. Lumina din operele lui Picasso exprimă această artă pe care o inventează la rîndul lor Robert Delaunay şi spre care năzuiesc de asemenea Fernand Léger, Francis Picabia şi Marcel Duchamp.*

Cubismul instinctiv, *arta de a picta ansambluri noi luate nu din realitatea vizuală ci din aceea pe care i-o sugerează artistului instinctul şi intuiţia, tinde de multă vreme spre orfism. Artiştilor instinctivi le lipseşte luci- ditatea şi o credinţă artistică ; cubismul instinctiv cuprinde un foarte mare număr de artişti. Venită din impresionismul francez, această mişcare se extinde azi în toată Europa.*

GUILLAUME APOLLINAIRE *(Pictorii cubişti. Meditaţii estetice,* Patis, Figuère, 1913, – Ediţie nouă. Geneva, Pierre Cailler, 1930)

EPOCA LUCRURILOR UŞOARE

. . .Sînt atîţia care fumează ca să treacă timpul. Iartă-l pe acela care cunoaşte izvorul nou. Şi sună ceasul în care acesta va seca.
Pictorul e fiul acestui război calm şi stufos. Opera lui e un punct strălucitor între ceea ce a fost arta înainte de război şi avîntul minimat ce-i va cuprinde pe noii pictori.
Va veni vremea lucrurilor uşoare. Vom cheltui milioane pentru lucruri care vor servi doar o clipă, dispărînd apoi, iar capodoperele vor fi la fel de aeriene ca şi aviatorii. Omule care vei găsi aici o nouă înfăţişare a universului în ce are el mai poetic şi mai modern.
Omule, te îndrepţi spre acea artă în care sublimul nu exclude vraja şi strălucirea nu tulbură nuanţa.
Acum sau niciodată fii sensibil la poezie: ea domină totul, în modul cel mai intens.

G U I L L A U M E A P O L L I N A I R E (12 caligrame pentru catalogul expoziţiei lui L £ O- P O L D S U R V A G E . la galeria D-nei BON- G A R D din strada Penthifcvre nr. 5, 1917)

PE COLINĂ [3]

. . . Nevoi de tot felul, dificultăţi materiale mereu altele, acceptate zilnic şi care ne amuzau mai mult sau mai puţin după cum şi munca mergea bine sau nu, rupeau monotonia cotidiană.
De cîte ori au repetat această frază cînd se întîlneau: «Cu lucrul, cum merge?» – «Eh!» făceau unii, ca Picasso, întotdeauna neliniştit, căutător încăpăţînat la care « nu mergea » *niciodată prea bine.*
« *Ah ! Ah !* » *răspundea rîzînd în hohote Apollinaire, pe care-l înveseleau aceste dificultăţi (cînd nu erau de ordin material), întrerupt de strigătul ascuţit al Măriei Laurencin, pe care tot ea îl denumea strigătul «Marelui Lama», şi care răspundea astfel într-un mod original la aceeaşi întrebare.*
Matisse, solemn, profund, spunea grav: «Bine» sau «Prost»

---

[3] *Butte:* colină; este vorba de colina Montmartre (N. tr.).

şi pornea în discuţii nesfîrşite cu unul sau cu altul. Derain, de la înălţimea celor doi metri ai săi, era încrezător în el însuşi.

Braque, normand născut la Argenteuil, neîncrezător, spunea: « Poate merge, poate nu... O să vedem ». Fan *Dongen expunea desene făcută la Moulin de la Galette sau la Moulin Rouge, pe care le vindea sâptămînalelor umoristice pentru un franc sau pentru zece.*

Cît despre Max Jacob, el scotea din buzunar o hîrtie mototolită pe care îşi notase ultimele impresii despre strada Lepic sau despre o altă stradă de pe colină, din care ne citea misterios cîteva rînduri.

Unde e vremea cînd Picasso şi prietenii săi trăiau din speranţă şi iluzii?

Unde sînt preţurile de pe atunci care-ţi permiteau să trăieşti o lună cu vreo cincizeci de franci, din care uneori îţi ajungea şi pentru culori?...

F E R N A N D E O L I V I E R *(Picasso şi prietenii săi*, Paris, Stock, 1933)

O STATUETĂ DIN LEMN NEGRU . . .

Dl. Matisse locuia pe cheiul Saint-Michel nr. 19, în mijlocul familiei sale respectate. Se arăta puţin. Am ascultat frumoasele lui discuţii cu Picasso; îşi expunea adesea teoriile despre culoare, despre raporturile dintre suprafaţa pictată şi strălucirea coloritului etc. Ochelarii cu ramă de aur îi dau un aer de savant, afirmaţiile sale dovedesc că este un savant, şi chiar unul dintre cei mai inteligenţi. Vom vedea de ce îl pomenesc aici. Cinam într-o joi seara la Matisse acasă, Salmon, Apollinaire, Picasso şi cu mine. Dacă nu mă înşel, era vorba de o cină săptămî- nală, dar n-aş putea jura. Matisse a luat de pe o mobilă o statuetă de lemn negru şi a arătat-o lui Picasso. Era prima sculptură neagră. Picasso a ţinut-o în mină toată seara. A doua zi dimineaţă, cînd am sosit la atelier, podeaua era acoperită de foi de hîrtie Ingres. Pe fiecare din ele un desen mare, aproape acelaşi. Un chip de femeie cu un singur ochi, un nas prea lung ce se confunda cu gura, o şuviţă de pâr pe umăr. Cubismul se născuse. Aceeaşi femeie a reapărut pe pînze. în loc de o femeie erau două sau trei. Apoi s-au născut Domnişoarele din Avignon, *tablou mare cît un perete.*

Nu înțelegeam cubismul. Guillaume îl cînta fără a-l înțelege profund. Salmon îi era potrivnic. Nici unul dintre aceia care aveau sâ ilustreze cortegiul cubist nu-l cunoştea pe Picasso în 1906. Picasso este unicul creator al acestei picturi.

MAX JACOB (*Naşterea cubismului*, « Les Nouvelles littéraires», 1928)

PREA MULT CUBISM!

Autorul cubismului este Henri Matisse.
«Prea mult cubism!» strigase el în fața pînzelor cu care Georges Braque se întorsese din Sud.
Ele reprezentau grupuri de case în formă de cuburi. E fals prin urmare sâ comparăm termenul «cubism» cu termenul «impresionism», fiu legitim al unei pînze de Claude Monet intitulată «Impresii».
Cubismul a făcut să se vadă cuburi acolo unde ele nu existau şi, să recunoaştem, a dat impresia că ele există. Şi9 pentru a scuza neîncrederea spiritelor superioare şi teama lor de a fi păcălite, sâ ne amintim că spiritul de mistificare poate sta foarte bine la originea unei descoperiri. Muzele sînt persoane obişnuite cu menajamentele. Lipsiți-le de acestea şi veți vedea cum se răzbună. Dar nu se coboară la furie. Transformâ jignirea în închisoare. L-am văzut de multe ori pe Picasso încercînd să iasă din hora lor pe sub mîinile lor împreunate. Astfel de încercări fac atitudinea lui foarte emoționantă. Desenează atunci (în felul său) ca toată lumea. Se întoarce repede, legat la ochi, să-şi reia locul central... El şi Georges Braque, tovarăşul său de miracol9 descifrează obiecte umile. Dar se îndepărtează cumva de atelier? Regăsim în Montmartre modelele care au stat la originea armoniilor lor; cravatele gata legate de la mercerie, marmura falsă şi lemnul fals al tejghelelor, reclame de absint şi de « Bass», funinginea şi actele caselor în demolare, cretă9 firme de tutungerie, pe care sînt pictate naiv două pipe Gambier legate cu o panglică albastră ca cerul.
La început, tablourile, adesea ovale9 sînt camaieuri bej de o grație abstractă. Apoi9 pînzele se umanizează şi naturile moarte încep să trăiască din această stranie viață care nu e alta decît viața însăşi a pictorului. Strugurii artei nu mai

momesc păsările. Numai spiritul recunoaşte spiritul. « *Trompe-l'esprit* » *-ul există.* « *Trom- pe-Voeil* »*-ul a murit.*[4]

J E A N C O C T E A U (CAemarea *Ia ordine,* París, Stock, 1926)

ARTA ARE PROPRIA EI VIAŢĂ

i4r/a *are propria ei viață,* care nu e aceea a *obiectelor şi a ființelor însuflețite. Ceea ce trebuie să i se dea este realitatea ei, situarea operei în propria ei realitate. Negii-jînd ceea ce nu este decît aparent sau fortuit, superficial şi accidental; alegînd numai ceea ce este constant şi permanent şi adevărată substanță a lucrurilor, arta de azi pretinde să nu se alimenteze decît din real şi să ajungă la această realitate care fixează opera de artă, permițîndu-i să-şi ia locul printre lucrurile existente în natură.*

P I E R R E R E V E R D Y *{Le Gant de Crin*, colecția « Le Roşeau d'or», Pion, 1927)

COLAJELE

Inventarea şi introducerea colajelor în pictură a fost echivalentă cu o cură de dezintoxicare. Prin aceasta, pictorii s-au eliberat pentru o clipă de servitutea hipnotică a pastei şi penelului. Şi-au eliberat mîna, ochii şi spiritul de farmecele prea împovărătoare ale culorii din tub. Lucru straniu şi care n-a reținut îndeajuns atenția la început, ei s-au supus aspectului aproape brut al materiei. . . Au renunțat la seducătoarea aparență pentru a se ocupa mai ales de ceea ce putea fi în fond – de fond adică. .., de ceea ce putea conține o suprafață plană cu două dimensiuni.

P I E R R E R E V E R D Y (*Laurem*, *Colaje,* Paris, Berggruen, 1955)

GRUPUL DE LA PUTEAUX SAU AL SECŢIUNI DE AUR

[4] Joc de cuvinte însemnînd aproximativ că spiritul poate fi înşelat iar ochiul nu, şi provenind din expresia « trompe-Pocil » care desemnează o tehnică picturală ce dă iluzia de spațiu (N. tr.).

în jurul anilor 1910– 1911, cubismul îşi lua avînt pentru a cuceri lumea şi Puteaux cu Duchamp-Villon, Courbevoie cu Gleizes, erau centre de discuţie, de elaborare. Marcel Dachamp, frate cu Duchamp-Villon, servea de legătură între Montparnasse şi periferia noastră. zis/- *fel se întărea convingerea profundă a legitimităţii e- forturilor atît de discutate, dar care erau urmarea logică,* în *primul rînd a* « renunţării *la sensibilitatea luminoasă, scumpă lui Rodin,* a *suprimării fineţelor de modelaj în favoarea planurilor mari, determinate de structura obiectelor, de raportul figurilor una faţă de alta şi faţă de formele care le înconjoară – renunţarea la formele rotunjite* » *(Walter Pach). Această predominantă a liniei drepte asupra liniei curbe exprimă mai bine existenţa noastră încordată spre mîine, exigenţă în mod obligatoriu rapidă, lipsită de emfază.*

J A C Q U E S   V I L L O N (Notă despre DUCHAMP-VILLON, în lucrarea colectivă *Sculptori celebri*, Paris, Lucien Mazenid, 1954)

GRIS

1887 *23 martie*. Se naşte la Madrid Jose Victoriano Gonzalez, zis Juan Gris, al treisprezecelea fiu al unui castilian şi al unei andaluze. Intră la colegiu; apoi la Escuela de Artes y Manufacturas, la dorinţa părinţilor. Dar, atras de artele plastice, execută desene care apar în ziarele ilustrate spaniole; studiază arta picturii cu un bătrîn maestru academist.

1906 Soseşte la Paris. Se instalează în strada Ravignan nr.13, alături de compatriotul său Picasso. Trăieşte din publicarea desenelor sale în ziare ca « L^f Assiette au Beurre.»

1910 Renunţă la desen pentru a se consacra picturii. Clovis Sagot îi cumpără cîteva pînze.

1912 Expune la Salonul independenţilor şi la Secţiunea de Aur, în galeria La Boetie. Semnează un contract de exclusivitate, cu D.-H. Kahnweiler.

1913 Petrece vara şi o parte din toamnă la C^ret împreună cu Picasso.

1914 Se întoarce vara la Collioure, în Roussillon. În noiembrie se află la Paris.

1920 Expune la Salonul independenților şi participă la Secțiunea de Aur de la galeria La Boetie.

mai. O pleurezie îi pune viața în primejdie. în august pleacă la Beaulieu (în Alpii Maritimi), pentru a se întoarce la Paris spre sfîrşitul lui octombrie. Dar e nevoit să se întoarcă aproape imediat în Sud, la Bandol.

1921 *iun.—oct.* Lucrează la Paris.

1922 *aprilie—oct.* Se află la Ceret. Pare restabilit. Se mută la Boulogne-sur-Seine.

1923 *oct.* Pleacă la Monte-Carlo unde va executa decorul pentru o operă de Gounod, *Colomba*, decorul şi costumele pentru *Educația greşită*, de Chabrier, montate de compania baletelor ruse a lui Diagbilev.

1924 *ian.* Se reîntoarce la Boulogne. Sănătatea sa este foarte precară. Crizele de astm se succed.

1925 *dec.* Se află la Toulon.

1926 *april.* Revine la Boulogne.

nov. Se află la Hy^res, apoi la Puget-Theniers.

1927 *24 ian.* Revine la Boulogne.

11 mai. Juan Gris moare, la numai patruzeci de ani.

ESTETICA LUI JUAN GRIS

Lucrez cu elemente ale spiritului, cu imaginația, încerc să concretizez ceea ce este abstract, merg de la general la particular, ceea ce înseamnă că plec de la o abstracțiune pentru a ajunge la un fapt real. Arta mea este o artă de sinteză, o artă deductivă, cum spune Raynal. Vreau să ajung la un tip nou, vreau să ajung să creez indivizi deosebiți, pornind de la tipul general.

Consider că latura arhitecturală a picturii este matematica, latura abstractă; vreau s-o umanizez: dintr-o sticlă, Cézanne face tm cilindru; eu plec de la cilindru pentru a crea un individ de un tip special, fac dintr-un cilindru o sticlă, o anume sticlă. Cézanne merge spre arhitectură, eu plec de la ea, de aceea compun cu abstracțiuni (culori) şi definesc atunci cînd aceste culori au devenit obiecte, de

pildă, compun cu un alb şi un negru, şi definesc atunci cînd albul a devenit o hîrtie iar negrul o umbră; vreau să spun că definesc albul astfel ca să-l fac hîrtie şi negrul pentru a face din el umbră. Această pictură este față de cealaltă ceea ce poezia este față de proză.
Dacă prin sistem *mă depărtez de orice artă idealistă şi naturalistă, în metodă nu vreau să ies din limitele Luvrului, metoda mea este metoda dintotdeauna, aceea pe care au folosit-o maeştrii, acestea sînt* mijloacele, *iar ele sînt constante.*

(Note apărute în « L'Esprit Nouveau * nr. 5, 1921, şi semnate « Vauvrecy», pseudonimul lui Amédée Ozenfant, unul dintre directorii revistei, dar redactate în întregime de JUAN GRIS. În: D.-H, KAHN WEILER, *Juan Gris, viata, opera, scrierile sale*, Gallimard, 1946)

RĂSPUNS LA O ANCHETĂ

La cele cîteva întrebări care-mi sînt adresate în legătură cu cubismul, răspund astfel: cum nu l-am adoptat în mod conştient, după o reflecție matură, ci lucrînd într-un anumit spirit care m-a încadrat în această tendință, n-am meditat asupra lui ca unul care l-a observat de departe sau care a reflectat înainte de a-l adopta. Astăzi, evident, îmi dau seama că la începuturile sale cubismul nu era decît o modalitate nouă de a reprezenta lumea.
Tocmai prin reacție față de elementele fugitive folosite de impresionişti în reprezentările lor a apărut dorința de a căuta în obiectele de reprezentat elemente mai puțin instabile. Şi a fost aleasă acea categorie de elemente care rămîn în spirit prin cunoaştere şi nu se modifică de la o oră la alta. Iluminației momentane a obiectelor i-a fost substituit, de pildă, ceea ce credeam a fi culoarea locală a acestora. Aparenței vizuale a unei forme i-am substituit ceea ce credeam a fi calitatea însăşi a acestei forme.
Ceea ce conducea însă la o reprezentare pur descriptivă şi analitică, căci nu mai existau decît raporturi de comprehensiune între pictori şi obiecte, şi aproape niciodată raporturi între obiectele înseşi.
Ceea ce este de altfel perfect normal, căci orice ramură

nouă a spiritului începe întotdeauna printr-o descriere, adică printr-o analiză, printr-o clasificare. înaintea existenței fizicii ca știință, fenomenele fizice fuseseră descoperite şi clasificate.
Or, eu ştiu bine că la început cubismul era o analiză – care nu era pictură, aşa cum descrierea fenomenelor fizice nu era fizică.
Dar acum, o dată ce toate elementele esteticii aşa-zis cubiste sînt măsurate față de tehnica picturală, o dată ce analiza de ieri s-a transformat în sinteză prin expresia raporturilor dintre obiectele înseşi, nu-i mai putem face acest reproş. Dacă ceea ce s-a numit cubism nu este decît un aspect, cubismul a dispărut; iar dacă este o estetică, aceasta a fost încorporată picturii.
Aşa că nu mai pot nici măcar concepe în prezent posibilitatea de exprimare « ba prin procedeul cubist, ba prin procedeul unei alte arte », deoarece pentru mine cubismul nu este un procedeu ci o estetică, şi chiar o stare de spirit.
Aşa stînd lucrurile, cubismul trebuie în mod necesar să aibă o corelație cu toate manifestările gîndirii contemporane. O tehnică, un procedeu pot fi inventate izolat, dar o stare de spirit nu poate fi inventată la fel de uşor.
De altfel dacă, atunci cînd privim o pictură, şcoala căreia îi aparține se degajă cu mai multă forță decît pictura însăşi, nu presimt nimic bun în legătură cu această pictură. Spun asta fără deosebire de şcoală sau tendință căci, după părerea mea, există o tendință actuală care ne face să fim foarte mîndri de a picta un obiect care seamănă nu cu obiectul adevărat, ca la impresionişti, ci cu acest obiect care a dobîndit, în decursul timpului, o personalitate picturală.
Dar poate că, la urma urmelor, povestesc oarecum evoluția picturii mele în loc să răspund imparțial la întrebările despre cubism.
Cu scuze.

JUAN GRIS (*Răspuns*, publicat în limba germană, *Europa*, Almanah, Potsdam, 1925, apoi, în limba franceză în *Documente,* nr. 5 Paris, 1930. Este textul integral al răspunsului Ia ancheta organizată de «Bulletin de la Vie artistique* 1925. Citat, cu cîteva variante, de D.-H. KAHN- WEILER. op. cit.)

DELAUNAY

1885 *12 aprilie.* Robert Delaunay se naşte la Paris.
1902 Intră într-un atelier de decoruri de teatru din Belleville.
1904 Vara, în Bretania, pictează în maniera şcolii de la Pont-Aven. Se interesează apoi de teoriile neoimpre- sioniste.
Expune Ia Salonul independenţilor şi la Salonul de toamnă pînă în 1907.
1907 îşi face stagiul militar în Laon. Reformat, îşi reia studiile, dezvoltînd cercetările lui Chevreul asupra legii contrastului simultan al culorilor.
1911 Expune la Salonul independenţilor şi, în decembrie, invitat de Kandinsky, Ia prima expoziţie a celui de-al doilea grup *Blaue Reiter* din Miinchen.
1912 Pictează *Oraşul Paris* şi *Ferestrele.* Trimite la Salonul independenţilor lucrarea *Oraşul Paris* şi participă la cea de-a doua expoziţie a grupării *Blaue Reiter.* Toamna expune la Secţiunea de Aur.
1913 Expune la galeria*Der Sturm* din Berlin. Apollinaire ţine cuacest prilej o conferinţă despre ceeace numeşte « Orfism ».
1914 Petrece vara în Spania, de unde pleacă în Portugalia. Se întoarce la Madrid şi la Barcelona.
1921 Se află la Paris.
Îi frecventează pe dadaişti şi pe suprarealişti.
Expune la galeria lui Paul Guillaume. (Portretele lui Breton şi Soupault.)
1924 Pictează seria de *Biciclişti.*
1925 Execută o mare decoraţiune murală, *Oraşul Paris*, pentru pavilionul Mallet-Stevens al Expoziţiei internaţionale de arte decorative de la Paris.
1930 Pictează *Bucuria de a trăi* şi seria de *Ritmuri.*
1937 Decorează cu zece basoreliefuri în culori Palatul căilor ferate şi Palatul aerului din cadrul Expoziţiei Universale de Ia Paris.
1939 Organizează prima expoziţie *Réalités Nouvelles* (Galeria Charpentier).
1940 Se reîntoarce în Auvergne.
1941 *25 oct.* Moare la Montpellier.

EXTRASE DINTR-UN CAIET DE NOTE

A distruge obiectul, înseamnă a distruge mijloacele expresive pe care pictorii le-au folosit de la David încoace, rupînd liniile rigide ale neoclasicismului. Clasicii erau vii pentru epoca lor, dar canoanele, proporțiile lor nu puteau să le supraviețuiască.

... Cubiștii doresc să revină la plan. Compotiera lui Cézanne, deja lovită cu atîta forță, străpunsă de lumina cézanniană, e definitiv spartă de primii cubiști. ...După ce am rupt linia, linia care vine de foarte departe, nu o mai putem lega la loc, ajusta, și asta pentru că trebuia să facem altceva, să descoperim o altă stare de spirit. Era, istoric vorbind, o schimbare a înțelegerii, deci a tehnicii, a modului de a vedea... Orașul Paris, *contorsiunile nu mă satisfăceau. Pe cale intuitivă vedeam, întrevedeam cu totul altceva care să nu mai fie rupt, sfîșiat, dramatic. Aceste lucruri au produs scandal la Salonul independenților din 1912 și în toate țările... ... îmi venise ideea unei picturi care să nu țină tehnic decît de culoare – de contrastele de culoare, dezvoltate în timp și percepute simultan și dintr-o singură privire. Foloseam termenul științific al lui Chevreul: « contraste simultane». Mă jucam cu culorile așa cum ne putem exprima în muzică prin* fugă, *prin fraze colorate de fugă... Anumite formate de pînză erau prea late în raport cu înălțimea. Le-am denumit* Ferestre, *seria* Ferestrelor. *Evidența acestor fraze colorate ce învie suprafața pînzei cu tot felul de măsuri cadențate, succesive, depășindu-se în mișcări de mase colorate nu poate fi negată. Culoarea, acționînd de data aceasta aproape numai în funcție de ea însăși prin contraste. Voi defini mai departe în ce constau funcțiunile ei, aceste legi ale culorilor. în acea perioadă, a primelor* Ferestre, *pînze care poartă totuși încă un titlu, elemente abstrase din concret, ca bucăți de perdea, imagini ale Turnului Eiffel, aspecte demente de stradă, de oraș etc. apăreau încă într-o gramatică, dacă pot spune astfel, clasică,* an *fel de cuvinte-imagini. Sîntem în momentul palpitant. Aceste imagini,* Jeși *tratate în mod abstract,* erau *reminiscențe, vechi obiceiuri, bazate în mai mare măsură pe o stare de spirit veche decît înviate de un meșteșug nou, de un spirit al timpului nostru clar și creator, incontestabil prin însuși meșteșugul său... Dar în scurtă vreme am ajuns la capătul*

drumului; sînt obligat sâ scot la iveală slăbiciunea şi forța, adevărul și conformismul luptei. Acea bucată de compotierâ care căpăta la mine proporțiile arhitecturale ale unui Turn Eiffel (barometrul meu, care-mi va servi de compotierâ), acea luptă epică, plină de reveniri, Je *contradicții în slăbiciunile ei, remuşcările, senzația de singurătate (iar eu eram aproape singur). Epocăjnai neliniştită ca oricare alta,* nu *eram prea departe de războiṛ Presimțeam ceva. Aceasta se întîmpla în 1912. Cubismul era în plină forță. Construiam tablouri care,* spre *deosebire de cubismul admis de colegii mei, păreau nişte prisme. Eram ereticul cubismului. Mare dispută cu colegii mei care izgoniseră culorile din paletă, lipsind-o astfel de orice element mobil. Eram acuzat de întoarcere la impresionism, de pictură decorativă etc.*

Şi totuşi în acea vreme mi se părea că am ajuns la capăt. Apollinaire, care *lucra la cartea lui despre cubism şi care voia, datorită acestui fapt,* sa *adune toate elementele pentru a-şi justifica scopul, dorind să facă bloc în fața duşmanului numărul unu, publicul,* a *inventat într-o bună zi în legătură cu arta mea cuvîntul* « *orfic* »: *lovitura era dată. Cubismul,* s/işia# *în patru,* es/e su/na *tuturor elementelor care combăteau pe frontul picturii. Cînd spun sfîşiat în patru, vreau să arăt că forțe contrare, divergente traversează cubismul.*

Şi totuşi, aceste reminiscențe de obiecte, de deşeuri, închise în tablouri, mi se păreau dăunătoare. Aveam intenția să topesc aceste imagini obiective în ritmuri colorate, dar imaginile acestea erau de altă natură, integritatea forțelor concrete nu e de acelaşi fel, există deci o disociere, în cadrul cubismului, aceste reminiscențe de obiecte nu supărau deoarece cubismul este grafic, rînduiala culorii e lineară, ¿ar *în culoare,* care e *dinamică şi nu de natură lineară, exista un conflict. Mi-a venit atunci ideea de a suprima imaginile văzute în realitate, obiectele care veneau să rupă ordinea colorată. Abordam problema culorii formale.*

ROBERT DELAUNAY (Citat în: F.Gilles de LA TOURETTE, *Robert Delaunay,* Paris, Massin et Co., Libr. des Beaux- Arts, 1949— 1950), Caietele lui Delaunay au fost ulterior publicate: ROBERT DELAUNAY, *De la cubism [a arta abstractă,* documente inedite publicate de PIERRE FRANCASTEL, urmate de un catalog al operei lui Delaunay, întocmit de GUY HABASQUE, Paris. S. E. V. P. E. N.. 1957

XIV. BRAQUE

eorges Braque s-a născut la Argenteuil, leagănul impresionismului, pe care l-a părăsit de tînăr, ple- cînd la Havre, altă capitală a impresionismului. El avea totuşi să producă, împreună cu Picasso, revoluția ce s-a opus, succedînd-o, revoluției impresioniste. Şi totuşi, nu putem să nu ne gîndim cu plăcere la semnificația naşterii cubistului Braque în această vale a Senei, umedă şi delicată, care fusese locul preferat, patria geniului impresionist. Simțim într-adevăr că la Braque, cubismul, şi în general toată arta sa, oricît de precisă ar fi ea, de marcată, de categoric nouă, e totuşi legată de o lungă tradiție, aceea a întregii picturi franceze, în contradicțiile ca şi în constantele ei. Da, arta lui Braque este moştenitoarea impresio- niştilor, ca şi a lui Chardin, Le Nain, a lui Georges de Ia Tour şi Fouquet, a tot ce este esențial în geniul plastic francez. Cu alte cuvinte, aşa cum l-a conceput, cum l-a vrut şi l-a practicat Braque, cubismul, această revoluție, se înscrie în mod manifest în tradiția franceză. Este una din expresiile specificității şi permanenței geniului francez.

0 primă trăsătură a geniului francez este facultatea de a stabili şi menține un acord între speculație şi realizare, între idee şi meşteşug. Impulsul spiritului nu depăşeşte niciodată limitele formei în care se încarnează. Acest impuls nu e fantezie, nici lipsă de măsură, ci artă; ea ajunge în împărăția armoniilor şi a relativităților fiind pentru noi inteligibilă ca orice operă perfectă. Nu trebuie să uităm nici originile meşteşugăreşti ale lui Braque, şi anume că tatăl său era antre-
215 prenor zugrav. Braque însuşi e un muncitor, un om
care are, cum se spune, gustul «lucrului „bine făcut». Fără îndoială faptul poate părea surprinzător: căci ce înseamnă un «lucru bine făcut» într-un domeniu estetic cu totul nou în care se încearcă un mod de a picta ce nu mai fusese închipuit

pînă atunci, întemeiat pe principii îndrăzneţe şi explozive? Dar tocmai aici apare specificul geniului francez. Invenţiile sale, oricît de ideale şi de pur spirituale ar fi, nu se pot pierde în învolburarea jocului, a paradoxului sau a fantasticului absolut: el trebuie să îmbrace aparenţe posibile şi să devină operă, operă durabilă, organică, alcătuită din proporţii juste, din îmbinări solide, din materiale care bucură simţurile. Trebuie să se ajungă la realizări excelente chiar şi în lucruri ce n-au mai fost făcute niciodată. Ca şi lucrurile remarcabile ce le preced, acestea trebuie să fie la fel de bine făcute. Nu vor semăna cu ele nici prin viziune, nici prin compoziţie şi, bineînţeles, nici prin reguli, ci prin aceeaşi grijă de a aplica reguli, de a stabili o compoziţie, de a mărturisi o viziune. Aceeaşi preocupare o are şi Braque. Aceeaşi grijă de meşteşug, ce nu se transmite în întregime o dată cu principiile din care derivă (ele însele tradiţionale), ci se inventează parţial, deoarece realizează intenţii noi... un meşteşug analog cu toate acelea care constau în asamblarea de materiale, în etalarea straturilor de culoare pe o suprafaţă, în imitarea, lemnului sau a marmurei. Cînd, în 1912, Ia Sorgues, Picasso şi Braque încorporau nisip în picturile lor, confecţionînd primele colaje, despre Picasso se poate spune că era împins de capriciu spre aceste jocuri eterodoxe; Ia Braque se exprima însă natura sa de meşteşugar. Prin aceste exerciţii, Braque dovedea că nu mijlocul contează (atît de umil acesta şi de trivial!) ci meşteşugul (acesta, de o minunată fineţe !) Aşa că, atunci cînd acest material, hîrtia, nu e numai unul din accesoriile amuzante ale lucrării ci constituie el însuşi un « colaj », acest « colaj » concurează în demnitate cu tablourile în ulei, mijloc tradiţional şi privilegiat. Ceea ce spuneam mai sus în legătură cu colajele trebuie să spunem în legătură cu tot cubismul, în general: atunci cînd Braque, împreună cu prietenul său Picasso, inventa cubismul, facultatea sa intelectuală îşi da frîu liber în faţa aventuroaselor propuneri tehnice, estetice, geometrice. Dar opera trebuia realizată. Iar realizarea trebuia făcută de o mînă de meşter. Meşterului îi ajung materialele sale, ustensilele, ingredientele şi imitarea cîtorva obiecte simple, lămîia, mărul, scîndura, cana, soba, plantele de interior şi, într-un cuvînt, tot ce se găseşte în interior şi laîndemînă. Sînt lucruri care pot captiva tot interesul, toată sensibilitatea, toată gîndirea. Ce ar fi putut căuta mai departe decît aceste game discrete de brunuri şi de verde, decît cerurile de după-amiază privite din fereastră, decît această muzică de cameră? Pictura lui Braque: pictură intimă, pictură casnică şi

gospodărească, ce se poate ridica la o măreție religioasă.
Speculația geometrică, limitată la exercițiul unei meserii, e la fel de limitată în cazul meditației asupra unui obiect din realitate. Şi, cum am mai spus, cel mai direct accesibil, care dacă nu este găsit în atelier ci în natură e un obiect brut: piatră găsită pe plajă. De aci înainte meditația lui Braque devine obsesie, pînă ce «omoară obiectul» extrăgînd din intimitatea lui forma pură şi necesară, insinuîndu-se apoi pînă la evidența unui soi de vrajă. Puțini artişti vor fi avut ca Braque aceeaşi curiozitate pasionată față de puterea de metamorfoză a imaginației creatoare, a ocolurilor şi atingerilor ei, a miracolelor ei. E un analist răbdător care se analizează pe el însuşi neîncetat pe tot parcursul analizei. Dar şi prin aceasta Braque e francez, din familia moraliştilor şi a autorilor de maxime. Totul e pentru el obiect de reflecție. Totul se reflectă în el şi se rezumă printr-o formulă surprinzătoare şi plină de farmec. Cubismul lui nu e făcut din decupaje sistematice şi arbitrare. Oricît de îndrăzneață ar fi vigoarea speculativă, operele sale nu-s mai puțin legate de elementele măiestriei şi de lucrurile lumii exterioare. Aşa încît recunoaştem întotdeauna în operele sale acest meşteşug şi această lume, meşteşugul pentru a-i lăuda siguranța şi gustul, lumea exterioară pentru a-i savura vitalitatea. Măiestria îl duce la îmbinări surprinzătoare; e unul din cei mai mari maeştri în această privință. Iar lumea, sărmanele obiecte care o compun, ar fi putut fi redusă printr-o astfel de metodă la un lexic de ideograme colțuroase. Dar nu !
Avem de-a face cu ființe vii care se impun fascinant, şi cu cîtă grație ! O grație mereu alta şi extraordinar de suplă. Toate calitățile de care ne place să fim uimiți le regăsim Ia Braque ca la nici un alt artist al secolului nostru. EI este *il miglior fabbro*, artistul cel mai perfect.
Această perfecțiune are un nume: clasicism. Toate aceste calități *plauzibile* sînt supuse coordonării celei mai eficiente, celei mai energic eficiente, pentru că aliază virtuți opuse: spiritul de geometrie şi spiritul de finețe, imaginație speculativă şi atenție la lucrurile reale. Această minunată sinteză nu e altceva decît minunea clasicismului. Ea se repetă în anumite momente ale istoriei civilizației, foarte frecvent în istoria civilizației franceze, chiar dacă e semnalată de unele răsturnări revoluționare de tipul cubismului. Dar am văzut mai sus în ce măsură cubismul, prin conceptualismul său, era în acord cu principiile clasicismului. în arta lui Braque acest acord se dezvăluie, fără îndoială, în modul cel mai luminos.

A spune că Braque rămîne, chiar în direcţii şi în realizări noi, un cubist, înseamnă a spune că rămîne un clasic, în modul său de a picta naturi moarte, pe care n-a încetat să le supună Ia tot felul de variaţii în cursul evoluţiei sale, ridicîndu-le uneori Ia treapta celor mai bogate şi savante arhitecturi, ca în monumentalele figuri din anii ’25 sau în interioarele cu personaje din anii ’37—39’, el urmează acelaşi ideal de ordine, de claritate, de nobilă şi paşnică maiestate. Ceea ce uimeşte poate cel mai mult, este una din calităţile dominante ale meşteşugarului şi clasicului Braque: siguranţa gustului său. Braque inventează neîncetat, dar nu se înşeală niciodată. EI creează depăşind tot felul de întrebări şi de căutări, dar posedînd în mijlocul lor, al mijloacelor sale de expresie, infailibilul instinct al calităţii. în emoţia resimţită de spectator la vederea oricăreia dintre noile sale lucrări există întotdeauna, dincolo de surpriză şi admiraţie, o profundă satisfacţie. Căci în ele e întotdeauna un sentiment de realizare, de armonie învăluitoare.
Această armonie apare în operele cele mai simple, realizate din numai cîteva linii, – plantele sau cănile de care a fost atras în desenele sale, naturile moarte cele mai despuiate, sculpturile schematice, cele cîteva tonuri sobre şi stinse care-i ajung pentru a crea un decor de teatru sau un vitraliu de biserică, ori acele curioase obiecte lineare de ghips ce păstrează spiritul artelor arhaice. Aceste lucrări, egale cu operele cele mai complicate, sînt rodul studiului şi reflecţiei şi tocmai de aceea creează o puternică impresie de realizare. Dar pentru a ajunge la această soluţionare trebuia ca meşteşugarul să adauge marilor sale ambiţii intelectuale acea certitudine a gustului şi a sensibilităţii pe care le avea ca un har cu totul special şi pe care nu le regăsim decît la maeştrii clasicismului francez din toate timpurile. în simplu sau complex, el e întotdeauna în nota cea mai potrivită, spiritul său urmează aceleaşi demersuri iar propria sa natură este şi ea aceeaşi, dar în mod necesar realizată la maximum.
Ceea ce este explicabil. Perfecţiunea, scop suprem al clasicismului, se întemeiază pe valori distincte şi discernabile; lucru care se obţine – rar, şi în mod excepţional – dar, în sfîrşit, care se obţine, şi prin urmare se defineşte. Şi totuşi, persistă un mister: pe care clasicii înşişi, prin glasul celor mai mari dintre ei, aceia din secolul al XVII-Iea francez, îl numesc *acel nu ştiu ce.* Putem deci analiza perfecţiunea artei lui Braque după această metodă de analiză care îi e dragă, putem număra umilele elemente ale măreţiei sale, putem demonta mecanismul inteligenţei sale lucide

care obligă, într-un mod atît de delicat, la cooperarea atîtor lucruri contrare: dar trebuie totuşi ca la aceste revelaţii să se adauge efectul farmecului. Braque ştie prea bine că metoda şi raţiunea nu sînt de ajuns pentru a desăvîrşi operaţia creatoare şi că în ea persistă ceva secret. E o mare încîntare să-I urmăreşti în munca sa, şi să admiri cum se dezvoltă acest spirit în obstinată căutare a luminii, văzîndu-l cum se opreşte cîteodată în pragul unei întrebări, aşteptînd prudent fără a încerca s-o forţeze. Căci el ştie că există întîmplare şi tenebre în acea clipă subtilă în care forma e dibuită, perfecţia atinsă şi în care o voce, cea mai interioară, adaugă insolita ei confirmare la toate certitudinile pe care bunul meşteşugar, dublat de un filozof, le datorează satisfacţiei lucrului împlinit Această cunoaştere a părţii celei mai rezervate din propria sa fiinţă completează figura lui Braque, sau mai exact, dacă putem spune, acel spirit numit Braque, unul din cele mai înalte, din cele mai bogate, din cele mai luminate care au exercitat vreodată puterea de a produce frumosul. Pe cînd era director al Muzeelor Franţei, în 1952, Georges Salles a avut ideea de a încredinţa acestui maestru atît de desăvîrşit decorarea unuia din plafoanele Luvrului: onoare excepţională, gravă responsabilitate şi gest de a semnificaţie profundă, ce consacra în modul cel mai nimerit gloria lui Braque, situîndu-l la locul cuvenit în civilizaţia franceză, pe scurt în civilizaţie.

XV. LÉGER

T a capitolul despre filozofia cubismului am evocat [L1] tot ce aduce acestei filozofii arta esenţialmente mecanică a lui Fernand Léger, mecanică nu numai prin temele sale, ci şi prin ea însăşi, prin spiritul şi metoda ei. Acest lucru s-a putut realiza numai datorită faptului că şi temperamentul lui Léger era în acord cu aspectul exterior al erei noastre, era mecanică, era industrială. El o putea înţelege datorită propriei sale naturi populare, lirismului său frust şi direct,

şocului produs de războiul din 1914, pe care l-a făcut în trupele de geniu, astfel încît chiulasele de 75 i-au inspirat toată maşinăria mecanică în care un critic spiritual de pe vremea aceea a remarcat mai degrabă un *tubism* decît un cubism. De fapt, semnele vocabularului cubist, atît de abstracte şi intelectuale, care, atunci cînd semnifică, nu semnifică altceva decît obiecte neînsemnate – o chitară sau o compotieră –, traduc la Léger şi semnifică într-adevăr ceea ce este mai real în epoca noastră. Tubulare, cilindrice, ele țin de metal şi de maşină, organizîndu-se într-o mişcare amplă. Curînd, patrate şi cercuri, saturate de culoare pură aveau să anime construcțiile lui Léger: pusă în astfel de aplauri, culoarea îşi transpune virtuțile în corpul *Mecanicului*, de culoare gri, adică de culoarea maşinii şi structurat în volume. Toate acestea, într-un mod elementar şi simplu, cu simplitatea vieții în primele şi virginalele ei afirmări. Dar, dotat cu finețea unui artist care, îndreptîndu-se spre primar, spre spontan şi violent, păstrează totuşi în el toate tradițiile şi toate experiențele unei vechi națiuni făcută pentru 221 arta de a picta. Copil al păşunilor normande, om
de statură potrivită şi cu un fel de a fi popular, în vinele lui Léger curge sîngele fizic şi spiritual al autorilor populari ai goticului, ai pictorilor de icoane colorate şi ai primelor cărți de joc. Răsfoiți *Dicționarul de arhitectură* al lui Viollet-le-Duc şi priviți chipurile reproduse la articolul *Vitraliu*, priviți structura lor masivă, determinată de traseele de plumb şi veți observa numaidecît şi cu o mare şi plăcută surpriză, apropierea de imaginile lui Léger. Fără îndoială, această simplitate brutală era, după cum explică un savant autor, anume calculată de maeştrii noştri sticlari pentru a se atenua în raport cu lumina şi distanța. Iar Léger era un om care avea să țină seama şi el de transformările unei figuri de mari dimensiuni aşezată în edificii dintre cele mai mari. De aci înainte, primul său gest creator este absolut identic cu al acestor maeştri: lucra în acelaşi atelier cu ei. Un ochi atît de savant şi de naiv în acelaşi timp, atît de încîntat dar şi de avertizat ca al său a sesizat în spectacolul vertiginos al civilizației noastre maşiniste atîtea aparențe pînă atunci necunoscute, reflexul de pe curbura unei caroserii de maşină, o bucată de roată, un scripete, o țeavă, o chiulasă, tot ce dă impresia de fragment, de articulație şi de direcție. Aceste forme se compun în opere ce țin de imagistica populară, de afiş şi de poem şi rezumînd extrema originalitate a acestui univers al nostru căruia atît de bine i se potriveşte titlul, citat şi mai înainte, al unui text de Biaise Cendrars: *Profond Aujourd'hui.* Léger iubeşte natura, dar natura e astfel făcută azi încît se combină cu transformatoare electrice, cu piloni, stîlpi, povîrnişuri şi poduri de cale ferată,

cu macarale şi gări. Acestei naturi el îi poartă dragostea pe care peisagiştii şi poeţii o purtau altădată naturii despuiate şi pure, aceeaşi dragoste obsedantă. El tratează aceste forme ca pe nişte obiecte, căci ele sînt semne de obiect, în pînzele sale cu aparenţe mai mult abstracte, dar aparenţe numai, ele nu ne mai apar doar ca forme pure, ci sînt pentru el semne de obiect, pe care le ajustează, le acţionează sau le opune în contraste brutale: dar rămîn totuşi obiecte, elemente ale naturii, ale naturii care îi e apropiată, natura noastră şi a timpului nostru. Dacă vreun artist merită titlul de realist, acesta este Léger. Realitatea respiră prin el.
Nu vreau să spun că e cel mai mare pictor al secolului al XX-lea, aşa cum s-a manifestat acest secol pînă la jumătatea sa : această judecată – justă poate, cine ştie? – ţine de alt domeniu. Dar e locul să spunem că Léger este pictorul *secolului al XX-lea.* Iar această judecată nu trebuie să aştepte cea de-a doua jumătate a secolului pentru a fi confirmată. Căci realitatea acestui secol de Léger a fost rostită.
Diferite stiluri de a compune s-au succedat în cariera lui Léger, începînd cu stilul cubist din *Nunta* şi cu tubismul din perioada războiului, – făcînd din această carieră o desfăşurare logică, plină de o liniştită şi senină siguranţă. Diverse obiecte, asupra cărora s-a proiectat succesiv meditaţia pictorului, şi-au găsit locul în opera sa. Adeseori viaţa vegetală şi forma umană, frunzele de copac, şerpii încolăciţi, femeile cu părul ondulat ca tabla de fier, înfruntau aici formele mecanice, şahul, epura arhitecturală, modelajul de ebenist, scara, discul, legătura de chei. Aceste noi naturi moarte alternează cu peisaje cu trunchiuri de copaci aidoma furnalelor de uzină sau catargelor de vapor, şi cu scene intimiste în care atîtea Afrodite ale mitologiei metalurgice se gătesc, citesc, beau ceai sau ne prezintă flori asemănătoare cu uneltele. A existat şi o perioadă în care aceste obiecte apăreau extrem de disociate în nuditatea lor, suspendate în spaţiu, ca şi cînd pictorul ar fi vrut să marcheze cît mai tare cu putinţă conştiinţa pe care o dobîndise despre misiunea sa, aceea de a fi pictorul acestei vremi noi, al acestui secol virginal, al acestei profunde, vertiginoase lumi de azi, şi apoi să privească surprins şi să pună în relief cu insistenţă lucrurile, simbolurile, alfabetul ei. Afirmări de acest fel sînt valabile prin vigoarea lor. Vigoarea este aceea care le face antrenante şi obligă oamenii unei epoci să le adopte şi să se recunoască în ele . . . Noutatea

lor detaşată, absolută, plină de prospeţime şi de originalitate naivă, marchează era noastră, viziunea ei, emoţia ei specifică, viaţa ei. Vigoarea afirmării, vigoare a comunicării. Răspundem da unei opere care se oferă cu atîta încrezător optimism ca expresia noastră însăşi şi care a ţîşnit din inima unui artist atît de pur, de simplu şi de perfect uman. Fernand Léger este primitivul unei epoci savante şi
ştiinţifice, bogată în aparate şi în complexitate, foarte avansată în domeniul tehnicii şi al puterii. El este un mare primitiv, adică deopotrivă un mare clasic, artist plin de sănătate, de sinceritate şi de degajare naturală ca şi această epocă din care ştie să extragă o poezie vie.
Apollinaire declara că privind un tablou de Fernand Léger se simţea fericit. Arta aceasta este într-adevăr tonică şi stimulatoare. Pentru că este *pozitivă*. Şi ne confirmă conştiinţa că trăim. Ea preamăreşte şi justifică epoca noastră, natura în care trăim şi care este populată de obiecte ce n-o contrazic (cum pretind unele spirite posace), n-o întunecă şi nici n-o pîngăresc, ci sînt la fel de vii şi necesare ca şi ea, ca arborii şi florile ei. Starea aceasta trezeşte în Léger nu vreo angoasă ci, dimpotrivă, o acceptare spontană, un sentiment de armonie, de energie sporită. Totul trăieşte în acelaşi ritm, maşină şi natură, totul e al omului şi pentru om.
După perioada sa americană, bogată în pînze violente, stridente şi agitate, reîntors în Franţa, Léger avea să exprime şi mai puternic acest optimism pozitiv în acoid cu bucuria sa de a-şi regăsi izvoarele populare.
Mai categoric ca oricînd, el s-a réinscris atunci în acea linie franceză care merge de la autorii de imagini populare romanice şi gotice – cu care trebuie să-I comparăm neîncetat – pînă la retoriştii iacobini, şi de la toţi aceştia pînă la Douanier Rousseau şi la pictorii naivi : de unde – cicliştii de duminică ai cartierelor periferice din pînzele sale intitulate *Destindere,* care sînt în acelaşi timp un fervent *Omagiu lui David*, precum şi toate acele imagini mari cu artişti de circ, cu luptători de iarmaroc, oameni care petrec în aer liber, sau muncitori zidind locuinţe, constructori. Léger era un constructor, iar epoca noastră n-a sesizat acest lucru decît cu puţin înainte de moartea artistului. Dar Léger ar fi trebuit să fie marele decorator al edificiilor epocii noastre. Biserica, cel puţin, se gîndise la acest lucru,

comandîndu-i mozaicurile de la Assy şi vitraliile de la Audincourt. Altfel, dacă s-ar fi limitat doar la arta de a picta, fără să fi fost atras de toate meşteşugurile, Léger n-ar fi putut fi acest creator pozitiv, acest spirit permanent deschis pe care-l admirăm. Lirismul său, mai bine zis geniul său epic, **224**
era apt să se desfăşoare dincolo de orice delimitări şi fără a resimți cel mai mic inconvenient în schimbarea ustensilelor. Nu era un muncitor specializat. A făcut film, a făcut decoruri de teatru – întîlnindu-se adesea în acest domeniu cu muzicianul Darius Milhaud – al cărui puternic şi impozant geniu, exprimat în mase de sunet cînd vioaie cînd patetice sau libere, este frate cu al său –, a ilustrat cărți, întîlnindu-se aci cu un alt geniu frate, acela al poetului Biaise Cendrars, în sfîrşit, a făcut decorațiuni murale, mozaicuri, vitralii, sculpturi policrome, lucrări de ceramică, tapiserii. Universul ce se oferă mîinii sale de meşteşugar este bogat în materiale, în instrumente şi tehnici, în aspecte posibile. Infinit de diverse sînt acțiunile care-l solicită. Iar unitatea rezidă în lumea interioară a artistului, în formele, în imaginile, în structurile sale plastice, în ideea organicului său impuls creator. Astfel, ideea este identică în cele două modalități ale picturilor lui Léger, picturi de şevalet şi picturi murale : dacă dimensiunile şi spațiul diferă, ritmul personal rămîne acelaşi, aşa cum apare de altfel şi în filmele sale, în *Baletul mecanic*, în care obiectele uzuale şi comportamentul obişnuit al pasului şi al gestului, sacadat, rupturile, reluările cîntă laude hilare perpetuei mişcări. Şi iată din nou, mereu prezente, motivele inalienabile ale lui Léger, devenite fruste şi strălucind în mozaicurile de Ia Assy sau în marile dale de sticlă ale vitraliilor de Ia Audincourt. Şi în această textură, în care uneltele dugherului dobîndesc, fără uimire, rolul de instrumente ale artei sacre ! Iată-le încă o dată, aceste motive, aceleaşi care animă peisajele din picturile sale şi care, metamorfozate de sculptură în ființe complete, se dezvoltă în spațiu, flori care merg, surori ale roții şi ale elicei, personaje ale unui fantastic
?aradis industrial.

n această polivalență, în acest universalism de mare artist de Renaştere, ideea rămîne, aşadar, aceea de a fi născut pentru a te mişca într-un ritm, şi pentru a-ți adapta respirația la el. Iar acest ritm izvorăşte din propriile sale elemente brute, în care nu putem identifica acel motor

original de tip metafizic, despre care se spune că e un secret al naturii : nu, el este autonom, întru totul asemănător ritmului unei maşini, unei naturi-maşină, unui univers-maşină; îi este imanent şi nu oferă satisfacţiei intelectului decît schemele sale de distincţii şi de percuţie, de compuneri şi de articulări. Nici un Dumnezeu nu-I explică, nu-I inspiră, nu-i dă formă – ci raţiunea, şi anume o raţiune de acelaşi ordin cu intelectul. Din aceeaşi familie cu ideea examinată mai sus, ideea impulsului organic creator al lui Fernand Léger. Aceste două aspecte sînt în armonie. Asupra oricărui obiect s-ar aplica, ea rămîne aceeaşi. Cu o imperturbabilă şi suverană seninătate. Nu suferă nici îndoială nici contradicţie, ci e în voia ei. Geniul lui Fernand Léger e un semn deplin pozitiv, la ce bun să mai repetăm, dar trebuie mereu să subliniem acest caracter pozitiv, să-l privim în toată perfecţiunea sa, ca pe o totală adaptare biologică. Geniul lui Léger acceptă cu cea mai deplină ingenuitate legătura sa cu lumea mecanică şi cu secolul mecanic. 0 acceptă şi o proclamă şi nu vrea să se situeze în nici un alt raport. Se exprimă permanent în termeni majori. Aceste fermecătoare resurse de modulaţii în minor, pasajele, inflexiunile, întrebările echivoce, jocurile de umbre ţin de artele « melodice ».

Léger îmi apare astfel drept cel mai minunat exemplu care mă poate face să înţeleg diferenţa ce separă pe filozof de poet – acest din urmă termen fiind folosit în sensul său etimologic şi îmbrăţişînd toate genurile creaţiei artistice. Pentru a crea o echivalenţă a lumii, filozoful compune sisteme integrale şi perfect coerente, dar nu e de loc necesar să se înscrie în ele, după cum nu e necesar de altfel ca el să existe pe lume. Se poate, dimpotrivă, ca şi una şi cealaltă să-i rămînă exterioare. Poate că numai prin excepţie, dacă mă gîndesc, un Descartes ar putea să-mi pară a-şi fi realizat sistemul prin meditaţie şi din experienţa unui om ce a parcurs cartea mare a lumii şi a trăit războaiele germane. Sau un Spinoza să se fi acomodat cu modul de trai din locuinţa sa olandeză, ca şi cînd ar fi trăit în sistemul de eternitate inventat de el. Dar să lăsăm aceste excepţii, mici şicane pline de nuanţe, şi să revenim la distincţia fundamentală dintre o gîndire sistematică şi o gîndire de poet, gîndirea unui om, care e omul gîndirii sale... Nu ca filozoful, autor al propriei sale gîndiri. Nu ca metodicul constructor şi arhitect al propriei gîndiri. O dată edificiul terminat, arhitectul se

retrage – întotdeauna s-a retras – iar în fața ochilor noştri nu mai rămîne decît edificiul, chip al unui univers pe care şi-a impus să-l reprezinte dar care-şi continuă transformările solicitînd alte^ chipuri, care le vor pune în umbră pe cele dinainte. în ce-l priveşte pe poet, lucrurile stau altfel, pentru că schimbările lumii n-au nici o importanță. Importantă este, dimpotrivă, realitatea actuală a lumii în care a trăit poetul şi care e în armonie cu poezia în care acesta a trăit. E, pentru el, acelaşi mod de a trăi şi acelaşi loc. Aceeaşi existență, identică. De aceea opera sa nu apare ca un sistem, ci ca o posibilitate de permanente schimbări, înrudite unele cu altele printr-o necesitate interioară ce poate părea uimitoare şi arbitrară, aşa cum viața pare uimitoare şi arbitrară.

Poetul Fernand Léger a trăit într-o realitate actuală a lumii, care în noutatea, în bucuria ei de a fi, în exaltarea ei apărea ca un aspect mecanic. Şi tocmai prin acestea el a trăit într-o artă de acelaşi fel, activată de aceleaşi resorturi. Ca şi în arta altor poeți, nu e cazul să căutăm aici coerența rațională ce ordonează un sistem, ci o altă unitate, aceea a unui comportament imaginativ care de la oră la oră, o dată cu fiecare clipă trăită, foloseşte, după inspirație, cele mai diverse materiale din care se pot naşte forme. Ele izbucnesc, se adună din nou, se despart, se mişcă după voia unei energii extraordinar de puternice şi se impun ca una din cele mai admirabile producții ale unei epoci, care întîmplător e a noastră. Dar această coincidență nu implică pentru noi decît datoria de a împărtăşi conştiința pe care o are artistul despre prezentul său. Căci actualitatea lumii prezente n-are nici o valoare fără această conştiință, şi fără identitatea pe care artistul a stabilit-o între actualitate şi propriul său geniu care – miracol specific artei, miracol propriu artei lui Léger – din această actualitate face o permanență.

XVI. PICASSO

DÎcasso: în acest nume simbolic publicul a rezu- * mat întreaga uimire şi indignare pe care i-o inspiră « arta modernă» ... Aşa că gloria dobîndită de Picasso, oricît de strălucitoare ar fi, şi e, oricum, una dintre cele mai strălucitoare ale secolului nostru, va rămîne scandaloasă şi problematică. Ea trezeşte nelinişte. « Nu credeți, întreabă doamnele, că Picasso îşi bate joc de noi ? » La care putem răspunde: « Sper că da! De ce, doamnă, s-ar ocupa Picasso de dumneavoastră? îşi bate într-adevăr joc de dumneavoastră ! Şi dacă asta vă poate consola, îşi bate joc şi de mine, pe scurt, de toată lumea ». Am putea adăuga că Picasso nu e singurul artist care procedează astfel şi că nici un artist, Rembrandt sau Leonardo da Vinci, nu s-a ocupat de fel de d-na X . .., ci exclusiv de propria sa pictură. Numai că în preocuparea pentru pictură, care-i absorbea pe Rembrandt sau Leonardo da Vinci, lipsa de însemnătate pe care o avea pentru ei d-na X. . . era implicită şi subînțeleasă, în timp ce Picasso pare că avea să dea de înțeles că nu-l interesează. Aceasta e singura diferență. Rembrandt şi Leonardo da Vinci au discreția de a nu şoca niciodată publicul printr-o pasiune prea evidentă pe care ar pune-o în picturile lor, lăsînd privitorului iluzia că au o mare considerație pentru el şi că îi cer aprobarea. Prin deformările sale injurioase, prin îndrăznelile lui tranşante, prin dezinvoltura imaginilor sale, Picasso nu lasă publicului nici o iluzie de acest fel, ci dimpotrivă impresia de a fi batjocorit. Ceea ce pentru public e oarecum supărător. Dar această supărare este ea însăşi iluzorie. Căci Picasso ştie să evidențieze şi să sublinieze impertinența pe care i-o implică practica artistică: aceasta rămîne ceea ce este fundamental şi real, iar pictura lui Picasso e aceeaşi cu pictura lui Rembrandt sau Leonardo da Vinci. Picasso e un artist *ca*

ceilalți. E un artist. Aceasta e concluzia la care, după multe eforturi şi ocolişuri – şi nimeni nu determină mai multe ca el – ajungeam în lucrarea pe care i-am consacrat-o în 1940, în capitolul final intitulat *La urma urmelor*. La urma urmelor, într-adevăr, după un examen serios, după interogări şi dispute, după ce am contestat, împărtăşit, deosebit, după ce am ripostat şi am argumentat, trebuie, la urma urmelor, să-l considerăm pur şi simplu pe Picasso ca pe un artist atotputernic, iar oamenii n-au decît să spună: aşa sînt artiştii. Un om care vrea să construiască ceva foloseşte materialele care-i plac, integral şi exclusiv preocupat de lucrul ce se naşte şi se formează sub degetele sale, de lucrul care se naşte, căruia îi dă naştere, sau, cum se zice, pe care îl « găseşte ». Nimic mai serios; cel puțin asta crede, o şi spune, şi tocmai asta generează paradoxuri şi tot prin asta adevărul îşi depăşeşte efectul: tocmai seriozitatea este aceea care apare ca o farsă.
La urma urmelor, trebuie să-l considerăm pe Picasso ca artist, tipul însuşi de artist, căci puțini au fost mai suverani, mai bogat dotați, mai apți că creeze, să creeze totul, cu mîini mai abile, cu ochiul şi curiozitatea spiritului mai prompte în utilizarea în creații plastice a celui mai neînsemnat obiect întîlnit, a unei bucățele de hîrtie, a unui material neînsemnat, a unei mici inspirații, a unui exemplu oarecare sau a unei ocazii neînsemnate. Dar trebuie să nu uităm nici starea de spirit care, la Picasso, exaltă geniul de artist ca la paradă şi la demonstrație, tulburînd lumea şi făcînd-o să vadă în această fatalitate de a fi artist şi de a crea opere de artă o ofensă personală intenționată. Acest fel de a fi e tipic spaniol. El reprezintă o uzanță a libertății, dar marcînd aproape provocator această posibilitate de a dispune de libertate, de a se întemeia tot timpul pe liberul arbitru pentru creații arbitrare. De a se manifesta ca artist, ca artist prodigios dar avertizînd că ar putea să fie şi altfel *dacă vrea* el, că este artist prin natură, prin esență şi, cum am spus, prin fatalitate, dar şi prin voință, şi că fiind astfel, ascultă de un capriciu al naturii, iar acesta coincide cu un capriciu al propriei sale persoane şi asupra acestui fapt nu trebuie să planeze nici o îndoială, căci ține de onoare. De aceea, acest capriciu personal apare neîncetat în cariera lui Picasso şi întreaga perioadă în care geniul său de artist a fost stăpînit de o obsesie necesară se încheie brusc pentru a face loc altei perioade, nu mai puțin imperioase: dar chiar această

schimbare e un semn şi o dovadă a libertăţii, a felului de a fi şi a capriciului omenesc.
Chiar şi asta a supărat publicul, metamorfozele, contradicţiile, variaţiile de semn şi de cheie. Şi aici el a văzut maliţie şi farsă. Deoarece, s-o spunem din nou, artistului trebuie să i se ierte că e artist. Cum? Mai întîi, prin bunăvoinţa cu care ştie să-şi arate firea de artist, adică producînd opere de artă şi nespunînd niciodată cu insistenţă că este artist şi că acest fapt deosebit îi dă toate drepturile. Apoi, producînd opere de artă într-o dezvoltare continuă şi după o logică oarecum riguroasă; această activitate fiind prin ea însăşi destul de anormală, ar trebui cel puţin să se manifeste ca replică la un principiu director, recognos- cibil, fiind mereu aceeaşi şi avînd acelaşi sens. Pentru un om de felul lui Picasso ea trebuie să se dezvolte în toate sensurile. Tocmai pentru că este în primul rînd o manifestare a unui mod de a fi şi a unei libertăţi nestăpînite. Picasso este un artist, dar ar fi lipsit de sens să ne închipuim că ar fi putut fi obligat să fie artist într-un anumit fel sau în altul. E un artist, aşa cum trebuie să fie un artist înzestrat de natură cu puterile cele mai generoase, cele mai extaordinare, dar e în acelaşi timp un artist, aşa cum vrea sau cum va vrea la un moment dat să fie. Şi aceasta, cine poate s-o prevadă? Nici măcar fatalitatea firească a geniului său.
Felul de a fi al lui Picasso trebuie analizat ţinînd neapărat seama de naţionalitatea sa, aşa cum a procedat Alexandre Cirici-Pellicer în cartea *Picasso înainte de Picasso*, descoperind fabuloasa vechime a orfevreriei din Ma- llorca, parcurgînd odiseea copilăriei artistului la Malaga, perioada sa galiţiană, în sfîrşit – etapă determinantă – tinereţea lui Ia Barcelona. Trebuie acordată toată importanţa cuvenită, în formarea geniului lui Picasso, modernismului catalan şi Barcelonei de Ia sfîrşitul secolului, cu boema, anarhismul şi cosmopolitismul ei, răspîndirii ideilor lui Nietzsche şi ale lui Ibsen, tumultului revoluţionar, gustului pentru *Paraula Viva* proclamată de Maragall, acest Mistral catalan, şi mai ales prezenţei celuilalt glorios catalan, al cărui geniu straniu oferă atîtea analogii cu geniul lui Picasso, şi de care am mai vorbit în legătură cu stilul 1900: prodigiosul arhitect baroc – barocul Modern-Style – Antonio Gaudi. E aci o Spanie cu totul aparte – aparte ca toate Spaniile şi în acelaşi timp profund, incontestabil, inalienabil spaniolă, – o Spanie mediteraneană, compozită, subversivă, umană, fără

cunoaşterea căreia este cu neputinţă să înţelegi profunzimile şi originalităţile geniului lui Picasso.
E cu neputinţă să nu evocăm aici un alt ilustru străin, El Greco, şi periplul său încheiat în cetatea imperială Toledo. Itinerarul mental al lui Picasso porneşte din aceeaşi regiune: Mediterana orientală. Şi, purtînd fabule asemănătoare, mesaje bizare, el ajunge în altă capitală de imperiu: Parisul. Putem desigur, în afara motivelor expuse mai sus, să fim tentaţi de a atribui tuturor acestor influenţe exotice efectul de surpriză produs asupra noastră de unele elemente ale artei lui Picasso. Cred că am înţelege lucrurile mai profund dacă n-am considera în ele latura surprinzătoare, ci surpriza însăşi. Repertoriul plastic al lui Picasso este ciudat, dar cel mai ciudat în el este însăşi ciudăţenia lui. Obsedantele forme cornute pe care le identifică într-un ghidon de bicicletă provin din cultul lui Mithra şi au raţiuni primitive şi îndepărtate, dar ceea ce trebuie să înregistrăm este mai ales obsesia lor, precum şi afecţiunea sălbatică ce le-o poartă acest geniu refractar. Puterea lor de şoc e cea care ne frapează. Dacă geniul lui Picasso este spaniol, şi mai spaniol este în el modul ireductibil în care-şi poartă şi îndură acest destin, făcîndu-i şi pe alţii să-l îndure, impunîndu-l şi lor. Cel mai spaniol în el este modul lui de a fi spaniol, de a se identifica cu sine însuşi; iar în firea lui, lucrul cel mai extraordinar este firescul.
Să revenim la acest nucleu al artei sale: *starea de spirit*...
La început, e vorba de un domeniu romantic în care Mediterana din părţile Barcelonei, unde şi-a petrecut tinereţea, reapare în pateticul răscolitor al epocii Lautrec, dar mai ales în epoca albastră şi în epoca roz, în toată poezia răscolitoare şi tristă care ne tulbură auzul cu nu ştiu ce stridenţă de vioară vrăjită. Personajele famelice, femeile fioroase aplecate asupra trudei lor, maternităţile anxioase, trubadurii somnambuli şi rătăcitori imploră privirii noastre o salvare, antrenîndu-ne în acelaşi timp într-o visare fantastică.
E o lume de tristeţe, dar în acelaşi timp în imposibila ei tentă albastră sau roz, o lume stranie. Pentru că, desigur, în cazul unei imaginaţii atît de neaşteptate ca a lui Picasso resemnarea e stranie şi n-am putea comunica omeneşte cu ea fără a resimţi în acelaşi timp o spaimă ameţitoare.

Perioada de la Bateau-Lavoir şi cubismul marchează trecerea în altă împărăţie, aceea a unei speculaţii strict geometrice, şi de aci înainte Picasso îşi constrînge la cel mai sever ermetism calităţile sale de gust, de inventivitate, chiar şi efuziunile sale. Astfel încît starea lui de spirit trece de la uman la inuman: cu aceeaşi degajare.
Unii au încercat, pornind de la aceste fapte, să vorbească de un «cubism spaniol», făcînd din el o operă de tenebre şi de satanică fantezie în opoziţie cu demersul întru totul raţional şi cartezian al« cubismului francez », operă a luminii. Acest punct de vedere este desigur cam simplist şi prezintă în primul rînd inconvenientul de a-l neglija pe Juan Gris, cubist spaniol, îndrăgostit totuşi de reguli, artist de cel mai pur spirit geometric.
Dar ceva e adevărat şi anume că demersul lui Picasso nu e al unui intelect care şi-ar fi găsit metoda în cubism.
Nu, cubismul a fost pentru Picasso prilejul unui salt în evoluţia unui artist însetat de creaţie. 0 ocazie de a crea succedînd alteia, care va fi şi ea urmată de alta. Un capriciu în plus. Un nou prilej de manifestare a stării sale de spirit.
Această stare de spirit fundamentală şi nerăbdătoare, cum să nu se îndrepte ea spre locul cel mai plin de ocazii de a se manifesta? Teatrul. Există o armonie prestabilită între un temperament ca al lui Picasso **232**
şi miile de metamorfoze ale teatrului şi pretextele pe care acesta le oferă pentru realizarea unei virtuozităţi. Virtuos şi teatral, acesta este în natura sa profundă geniul lui Picasso, de unde şi prestigioasele lui succese legate de Baletele ruse, de unde toată seria de figuri de saltimbanci şi de Arlechini, de unde perioadele de travesti italian, de unde chiar şi italienismul pe care îl manifestă toate perioadele lui Picasso, acest «italienism constant» pe care l-a remarcat Eugenio d'Ors şi care creează mii de posibilităţi de bună dispoziţie, de spontaneitate, de uluitoare realizare a unei stări de spirit care, altfel, cum se întîmplă adeseori spiritelor spaniole, s-ar fi închis în ea însăşi devenind o *indispoziţie*.
în cariera lui Picasso, descoperirea teatrului nu putea decît să coincidă cu descoperirea Italiei. într-adevăr, la Roma s-a întîmplat să-l întîlnească, datorită lui Cocteau, pe marele

impresar al celor mai frumoase spectacole ale secolului nostru, Serghei Diaghilev. Iar cel mai frumos avea să fie în 1917, Ia Châtelet, spectacolul Baletelor ruse în care s-a prezentat, în mijlocul unui senzațional vacarm, premiera *Parada*. Este evident că în timpul acestor ani de teatru, de cubism amabil, destins – sau, dacă vreți, de cubism rococo – cu desenul în spiritul lui Ingres, cu figuri clasice de o perfectă frumusețe, starea de spirit a lui Picasso e din cele mai bune şi că artistul se amuză cu mi- micile cele mai diverse. După minunatele naturi moarte din 1924-25, devine iar neliniştit, inventează, în pictură şi în sculptură, folosind deseori metalul, ingrate şi bizare obiecte rudimentare, aventurîndu-se pe drumul monştrilor.

S-ar putea oare spune că în urma divertismentelor care l-au încîntat pe Picasso, acesta s-ar fi retras riscînd să se sufoce? Cel mai bine ar fi să recunoaştem, dimpotrivă, că el se aflǎ tot timpul în cea mai bună stare de spirit, într-o absolută bună dispoziție. Astfel că, dacă umoarea e proastă, acest lucru nu se datoreşte unei constrîngeri, ci faptului că, în stare de orice, ea este capabilă şi de *aceasta*, adică să-şi ia o mască de sarcasm şi furie. Cu aceeaşi artă, cu aceeaşi grație, cu aceeaşi facultate de joc şi de invenție, această stare de spirit duce la imagini feroce, la combinații ce par sacrilegii sau care ne apar astfel pentru că nu dovedesc nici un respect față de ordinea obişnuită a fizionomiei umane, – lucrul pentru care profesăm cea mai mare venerație. Dar nu pot gîndi că ar fi atîta perversitate în aceste redutabile imagini, atîta *intenție*. încă o dată, ele sînt produse ale unei stări de spirit, adică ale unei suveranități de artist. Iar această noțiune de artist suveran, Ia care trebuie să ne referim permanent, e cazul s-o completăm cu o altă noțiune nu mai puțin strălucitoare: aceea de *baroc*. Picasso e un artist, şi nu numai un artist spaniol, ci un artist baroc. Şi se prea poate ca un artist baroc liber şi încrezător cum e, îndrăznind totul, jucînd totul, fiind capabil de orice, liniştit în privința orgoliului propriu, să apară chiar prin aceasta nemilos şi crud. Şi aici, ca de atîtea ori, trebuie să facem diferența între ceea ce un creator este pentru ceilalți, şi ceea ce este el pentru sine însuşi. Fiindcă numai pătrunzînd în propria lui sferă vom putea avea revelația rațiunilor sale, a predispozițiilor şi comportamentului său, a mecanismelor sale şi numai transpunînd această realitate în *explicație* îl vom elibera de impresia de surpriză şi de agresivitate pe care

ne-o produce. Căci, încă o dată, ce importanţă avem noi în artă pentru a ne crede obiectul agresiunii ei? Nu ne atribuim oare un rol cu mult prea mare? Mai bine să ne socotim neant, şi universul o dată cu noi, dacă vrem să ne dăm seama de adevărata natură a artistului baroc, care fără nici o legătură cu altcineva decît el însuşi, face exact ceea ce vrea, desăvîrşindu-şi capacitatea doar cu puterea sa potenţială.
Sub această inspiraţie a demonului său baroc, Picasso abordează, în 1932—33 formele curbilinii încolăcite, învăluitoare, germinative. în anii următori, printr-un tot mai mare delir al culorilor, în care-l antrenează folosirea frecventă a ripolinului, el pictează femei insolite în interior, sau mai mult metaforic prezente în neliniştea unei încăperi. După exasperarea din *Guemica,* fanteziile anatomice sînt din ce în ce mai susţinute, iar «portretele» din ce în ce mai blasfe- matorii. Sîngele a curs: natura e definitiv violentată. Apoi, pe măsură ce Picasso înaintează în vîrstă, celebritatea fără margini a persoanei sale o va separa pe aceasta de geniul pictorului, obligîndu-l la o mai izolată singurătate. Şi, oricît de paradoxal ar părea, acest geniu rămîne intact şi devine din ce în ce mai liber. Continuă să-şi exercite netulburat marea sa putere de metamorfozare, cînd acută şi seacă, în jocurile de bufniţe, de ursuleţi sau de fiare, cînd plină de tristeţe, în portretele de copii sau în jocurile de copii, cînd laborioasă şi insolentă ca în sculpturi – îmbinări de buloni, de robinete, de tot ce-i cade în mînă. E un geniu care nu cedează nimic nimănui sau poate doar focului, pămîntului şi colţuroasei mîndrii populare, – în ceramica lui de la Vallauris.
Şi totuşi, acestei maşini creatoare, autonome, sfidătoare, neîntrerupte şi care nu funcţioneazeă decît pentru a produce o minune nouă, trebuie să-i atribuim sentimente asemănătoare cu ale noastre. Această maşină e un om şi starea de spirit care e motorul său central e unitatea unui om. Sîntem astfel în domeniul adevărului, în adevărul lui Picasso, în ceea ce este adevărat pentru el de vreme ce ne obligăm să nu ne mai mîniem şi să ne simţim ofensaţi de manierele sale prea indiferente faţă de noi, dacă nu chiar impertinente, şi să admirăm fecunditatea inventivă atît de energică, cea mai extraordinară de care a dat dovadă vreun artist. Ar fi o anomalie de neconceput dacă acest artist nu ar fi superior acrobaţiilor sale, transformărilor, fanteziilor sale, dacă nu ar avea conştiinţa de a fi un demiurg, dacă n-ar avea voinţa şi existenţa unui om. Cum altfel l-am putea desemna

pe stăpînul unui domeniu în care are drepturi nelimitate dacă nu ca stăpîn? Putem admite în cele din urmă că există întrucîtva sarcasm şi mînie în desfăşurarea acestui geniu, nu contra noastră, a publicului – deoarece, încă o dată, publicul nu face parte din piesă, – ci sarcasm şi mînie faţă de totul şi de nimic. Da, acest geniu e animat de pasiuni; numai că ele nu sînt «însoţite de ideea cauzei lor» ca pasiunile noastre obişnuite, aşa cum le defineşte Spinoza: éle n-au legătură şi îi rămîn strict intrinsece, aşa cum violenţa este intrinsecă tigrului sau furtunii. Insist asupra observaţiei că ea rămîne intrinsecă unui geniu, înţelegînd prin asta stilul şi activitatea unui artist. Şi apoi, mergînd mai departe de data aceasta, să-l surprindem pe viu pe omul Picasso. Există părţi ale operei multiple şi imense pe care a produs-o în care putem identifica cauza acestor pasiuni. De data aceasta ele sînt însoţite de ideea cauzei lor şi această cauză ţine de lumea accidentului concret. De această dată există sentiment. De pildă, în anumite portrete atente, făcute în ulei sau cărbune, surprinse pentru eternitate – dacă n-ar fi să amintim decît pe acela al Gertrudei Stein, prietenă din prima epocă, minunat de originală şi căreia atît de bine i se potrivea felul de a fi al lui Picasso. Sau alt exemplu, în fascinanta fantasmagorie reală din epoca albastră. Sau alt exemplu, acea capodoperă a picturii universale care este *Guernica:* aci demiurgul, stăpîn pe mijloacele sale, pe tehnică, pe vocabular, pe toată alchimia sa, a scos un strigăt de gîtlej omenesc. Astfel că o ultimă întrebare se pune: neliniştea pe care o provoacă Picasso nu e oare în cele din urmă neliniştea pe care o provoacă puterea şi libertatea? Ne vom retrage de partea formelor insolite prin care s-au exprimat în cazul lui Picasso puterea şi libertatea. Dar aceasta-i o slabă apărare. Căci în această extremitate puterea libertăţii în sine e aceea care uimeşte. Şi nu pentru că manifestările sînt uimitoare, pentru că niciodată ele nu sînt produse în sine, esenţiale, despuiate. Astfel că în uimirea pe cafe o stîrneşte Picasso, despuiată la rîndul ei de orice argumentaţie, trebuie să-l vedem pe el însuşi, în esenţa lui: un protest contra mediocrităţii. E cu neputinţă să nu evocăm aici un celebru sonet al lui Mallarmé: în faţa unei astfel de apariţii a puterii şi libertăţii, spaima secolului şi saltul hidrei nu se pot decît refugia în derizoria explicaţie: vreo băutură vrăjită... Sau, să zicem : procedeu de vrăjitor... Răspunsul trebuie să fie simplu: nu e nimic din toate acestea. Numai puterea şi libertatea, într-un

cuvînt Poezia. Realizată însă în aşa fel şi atît de simplu, atît de brutal şi parcă atît de abrupt, de manifest şi prin atît de continue, de imprevizibile şi deci inexplicabile manifestări de geniu, încît nu ne mai rămîne decît *a-i recunoaşte evidenţa.* Or, tocmai cu aceasta « spiritul de litigiu » se împacă mai greu. Dar tot spre aceasta e împinsă şi critica îndrăgostită de faptele pozitive, fundamental inspirate de nevoia de a admira şi de a intui şi a cărei naivă dorinţă este de a considera fiinţa umană în suprema ei dimensiune posibilă.

XVII. LA FRESNAYE ŞI VILLON

A m aruncat o privire asupra efortului prin care unii au vrut să discearnă în evoluţia cosmopolită a cubismului « un cubism francez » cu caracter intelectualist şi raţional, dispreţuitor aî instinctului şi al fanteziei, preocupat, dimpotrivă, de a-şi păstra măsura. Acest punct de vedere se loveşte fără îndoială de dificultăţi, după cum, de asemenea, este just în cazul lui Braque, clasic francez. în orice caz, şi fără a încerca să stabilim clasificări prea tranşante, să recunoaştem că am putea distinge în cubism o anumită cale de mijloc pe care s-ar fi angajat spirite ca Lhote, Gleizes, Metzinger, La Fresnaye, Villon, cu toţii artişti la care recunoaştem aceeaşi preocupare de metodă şi de ordine, adică de sistem, cu predispoziţia de a asocia acest sistem cu o considerare generală a omului şi a naturii, ca şi a nevoilor sensibilităţii.

Aceste tendinţe apar în climatul Secţiunii de Aur, al cinelor de Ia Passy, al reuniunilor din atelierul lui Gleizes şi din atelierul de la Puteaux. Acesta din urmă, loc de elită al cubismului, Ia antipod faţă de Bateau- Lavoir, era şi continua să fie ocupat de Jacques Villon. împreună cu fraţii săi, Raymond Duchamp-Villon, sculptorul, şi Marcel

Duchamp, formează o triadă extraordinară ce străluceşte cu o putere rară pe cerul spiritual al epocii noastre. Kupka, unul dintre creatorii abstracționismului actual, locuia în atelierul vecin, unde a rămas de altfel pînă la moarte. Picabia şi prima lui soție, Gabrielle Buffet, femeie cu un spirit viu care, în treacăt fie spus, avea să devină luptătoare activă în Rezistența franceză, frecventau aceste reuniuni. Discuțiile care aveau loc Ia Puteaux depăşeau astfel, adeseori, cadrul cubismului, inaugurînd aventuri ulterioare: arta abstractă, dadaismul, suprarealismul. Geniul mefistofelic, dacă nu faustic, al lui Marcel Duchamp, prevala în aceste direcții. Dar, fără a merge pînă la extreme, era de ajuns ca aceste inteligențe reunite să se preocupe de problemele plastice recent puse pentru a-i îndreptăți pe istoricii care astăzi vor să vadă în grupul de la Puteaux pe practicanții unui cubism deosebit de intelectualist şi de metodic. Figura lui Roger de la Fresnaye íe dă în acest sens satisfacție. Iar definiția pe care o dăm îndeobşte geniului francez i se potriveşte de minune. Ne grăbim să adăugăm că această figură e interesantă nu numai prin spiritul pe care-l reprezintă, ci şi prin umanitatea şi destinul ei. Purtător al unui nobil mesaj istoric, mort la 40 de ani ca urmare a primului război mondial – în care se alesese cu o rană ce l-a țintuit Ia pat, făcîndu-I incapabil să producă ulterior marile compoziții la care visase –, Roger de la Fresnaye face parte dintre acei oameni secerați înainte de vremea recoltei, ca Géricault sau Chassériau, pentru a nu cita decît pictori, şi a căror operă rămîne în ochii noştri cernită de o tragică melancolie. în general, n-am avea cum să nu medităm frecvent şi activ la felul în care una din rațiunile cele mai importante ale situației actuale a Franței în lume, sîngerarea pe care războiul din 1914 a produs-o poporului său şi elitelor sale intelectuale: nume strălucite, în toate domeniile, se înscriu pe o listă dureroasă. în domeniul deosebit care ne interesează aci, acela al ideilor estetice şi al formelor, există o amplă materie de reflecție prin faptul că acest război a întrerupt cariera a trei genii capitale: poetul Apollinaire, animatorul vieții artistice a momentului, sculptorul Raymond Duchamp-Villon, unul din creatorii sculpturii moderne, pictorul Roger de La Fresnaye, unul din cele mai autentice genii franceze.

La Fresnaye n-a fost de Ia început cubist; a ajuns Ia cubism, aşa cum era şi de aşteptat de la un spirit ca al său, prin căutări şi opțiuni, studiind mai întîi arta lui Gauguin şi

Cézanne şi primind o anumită influență a stilizării decorative a Moderne-Style-uIui, Ia fel ca şi alții din colegii săi, de pildă Paul Vera. Altfel, el nu e un revoluționar exploziv ci un spirit blînd, care ia hotărîri fără grija seducțiilor pe care acestea le-ar putea exercita eventual...

Om de mare deschidere intelectuală şi de întinsă cultură, făcut pentru cele mai înalte ambiții spirituale, el avea să arate, în toate cercetările sale, chiar şi în cele mai îndrăznețe, că aceste ambiții sînt fructul studiului, al opțiunii şi, am putea spune, al eleganței. Desenele sale sînt Ia fel de frumoase ca desenele din Renaştere, dar lipsite de orice imitație şcolărească căci acest artist e din aceeaşi familie intelectuală ca şi maeştrii şcolii renascentiste. Iar dacă accentuează cîte o trăsătură pînă Ia limita extremă, aşa cum fac tovarăşii săi, modernii, acest lucru se produce deliberat, fără afectare şi pentru că ştie că aşa trebuie să facă. Cubismul a fost pentru el un cîmp de experiență ce i-a permis să-şi pună în valoare această vocație printr-o măiestrie cucerită, lucidă, scrupuloasă, la care a reflectat îndelung. După formarea sa la şcoala lui Gauguin şi Séru- sier, apoi la acea a lui Cézanne pe care o constatăm în austerele peisaje din Meulan, el intră în confruntarea cubistă, găsind în aceasta încurajări prețioase pentru dorința sa personală de despuiere şi de epurare. La Fresnaye analizează şi schematizează formele, abstrage culoarea, voind-o şi pe aceasta la fel de sinceră şi de pură şi, aci, pe terenul culorii, îşi găseşte el posibilitatea ^superioară de realizare a fineței şi sensibilității sale. Astfel, alături de Delaunay şi Villon, el va fi unul dintre acei cubişti pentru care lumea colorată există. Şi se întîmplă să aibă multe afinități minunate cu această lume. Exalt ă culoa rea în planu ri dreptunghiulare ce cheamă Ia echili bru^ şi la compoziție.

Are vocația profundă a măreției. îi trebuie subiecte mari, mari figuri umane, mari subiecte care au un sens şi un titlu. Sufletulsău sensibil

are presimțiri eroice în preziua războiului. E îngrozit de elocință şi tocmai de aceea cubismul îi dă satisfacție. Sobrietatea extremă, o vigilență riguroasă, o mare puritate sînt pentru el condițiile inflexibile ale acestei măreții la care trebuie să ajungă. Şi cum întîmplarea face ca el să fie un artist din acea speță de mare rafinament, această operație de decantare se produce fără piedici şi fără violență: un adevărat rafinament, un rezultat minunat. Ea trebuie comparată cu rafinamentul artei lui Racine, a cărei minune se produce tot cu mijloace infinit de reduse şi de gîndite.

Aceste facultăți aveau să-l facă să exceleze în naturile moarte, dar şi, aşa cum arătam, în vastele compoziții ce onorează epoca sa, în *Cucerirea aerului*, ca şi Dela- croix în *Libertatea conducînd poporul*, La Fresnaye a încercat să acorde cele trei culori ale drapelului francez cu intențiile sale de colorist; astfel că posedăm, în acest tablou – sau mai bine zis putem regreta că nu posedăm, deoarece aparține Muzeului de Artă Modernă din New York – un manifest național care exprimă, între altele, orgoliul explorării timpurilor moderne în care Franța strălucea în mod deosebit pe atunci. Toți aceşti factori de ordin spiritual şi sentimental contribuie la valoarea unei opere învestită astfel cu valori excepționale; aceste valori nu adaugă nimic calităților plastice, le inspiră numai, le motivează, le constituie. Pe scurt, pictînd *Cucerirea aerului*, *Om şeztnd*, sau acel *14 Iulie* neterminat, el îşi punea viziunea cubistă în slujba creării unor mari opere şi a unui mare stil al epocii noastre. Războiul a întrerupt demersul său generos. în anii care i-au mai rămas, La Fresnaye a trebuit să-şi restrîngă ambițiile la lucrări de format mic, ca *Portretul lui Gampert*, acel prețios tablou în spiritul lui Ingres, în guaşe, acuarele, la ilustrarea lui Gide *(Paludes),* la desene şi Ia toată seria de imagini de om bolnav pe care nu le putem privi fără o strîngere de inimă.

Lui Jacques Villon i-a fost dat să aştepte gloria îndelung. în anii grei ai tinereții sale, desena pentru gazetele ilustrate – ca şi Gris, ca şi Kupka – învățînd tehnica gravurii. A ajuns un maestru al acestei tehnici; linia, alburile, nuanțele de negru şi de gri deveniseră pentru el un registru complet în care se manifesta întreaga întindere a geniului său muzical. Culorile prismei au dat aceeaşi satisfacție vie ştiinței şi

virtuozității lui: Villon e un colorist prodigios, cu gamele lui proprii, cu tonalitățile și subtilitățile ce fac din acest geometru cubist un artist egal cu cei mai subtili și fermecători impresioniști. El are o vie sensibilitate a naturii, sensibilitatea unui poet. La care se adaugă, fundamentală pentru el, speculația și analiza. Astfel că imginația lui poetică se realizează nu numai în registrul valorilor posibile în acvaforte, nu numai în prisma de culori, ci și în sistemul de forme pe care-l inventează, într-un cuvînt, primordială pentru el este baza unui sistem. Acela al formelor sale se întemeiază, după cum s-a subliniat de atîtea ori, – prea adesea poate pentru a-i face plăcere – pe viziunea piramidală, idee preluată din lectura lui Leonardo da Vinci, după care un obiect și diferitele părți ale unui obiect se prezintă sub formă de piramidă, al cărei vîrf e în ochiul nostru și a cărei bază e în obiect. Oricum ar fi, Villon începe o lucrare prin divizarea geometrică a pînzei și prin studii asupra realității inspiratoare pe care o deformează pînă ce realizează din ea construcții extraordinare în care nu se mai recunoaște mare lucru. Pe aceste stranii scheme de trasee directoare și de proiecții, el lasă să înflorească darurile sale de pictor subtil. Pe rețeaua de linii de forță, de intenție, el modulează cu încîntare. începutul e întotdeauna o cercetare severă, o muncă de laborator. Artist ce poate reveni asupra lui însuși, ce poate închipui între cele mai savante combinații, combinații noi, complicînd descoperirile îmbătătoarei lui îndrăzneli cerebrale. Toate întrebările sfincșilor, toate invențiile spiritului geometric, toate ipotezele pe care le-a imaginat știința trecutului, jocurile matematice, proiectările, răsturnările și viziunea leonardescă a piramidei, toate regulile și toate metodele prin care gîndirea deductivă formează monștri și mistere, toate acestea ajung pictură așa cum, pentru Mallarmé, universul devenea carte. Iar geometrul care tindea să devină vrăjitor este, Ia urmă urmelor, și în revelația unei opere vaste și perfecte, un pictor, un pictor francez de cea mai buna calitate, în modul cel mai admirabil umil și modest, ascuns nu doar prin procedeele sale ci, mai mult chiar, prin pudoarea și demnitatea geniului său poetic, prin marea lui bunătate sufletească și prin subtilele modulații ale cîntului său. Căci geometria lui cîntă. De aceea, în mod firesc, trebuie să-I situăm în tovărășia celor mai umani și mai sensibili dintre maeștrii francezi, Poussin, impre- sioniștii,

Seurat, toţi aceia la care gustul pentru ordine şi disciplină s-a putut afirma deplin fără vreun prejudiciu pentru sentiment şi fără neglijarea naturii – a naturii prezente şi trăite, care ne face să vibrăm. Construcţiile lui Villon respiră un aer cîmpenesc; ele freamătă sub ritul muncilor rustice; acoperindu-se de armonii cromatice. Acestea sînt la rîndul lor la fel de raţionale ca şi liniile şi planurile, se rostesc ca o conferinţă plină de farmec încîntător şi de viaţă. Am vorbit de munca de laborator. E un termen care a fost adeseori folosit în legătură cu arta modernă, şi nu o dată pentru a o denigra, dacă nu pentru a o scuza, ca şi cînd după aceste lucrări de laborator, după aceste cercetări de atelier, ar fi trebuit, aşa cum s-a

Ĩ;i spus, ca arta modernă să se reîntoarcă, în sfîrşit, a realizări serioase şi la rezultate complete şi desăvîr- şite. în realitate, el a ajuns la aceste împliniri serioase, la cele mai serioase realizări cu putinţă, Ia realizări cum nu se poate mai complete şi mai finite. Nici o altă dovadă mai satisfăcătoare n-ar putea fi găsită, în aceeaşi tradiţie franceză de perfecţiune, ca opera redusă a lui La Fresnaye şi ca opera mai întinsă a lui Jacques Villon. Iată dar că neînţelegerea e legată de lucrări de laborator. Totuşi, cei care aşteaptă realizări serioase consideră că ele nu pot fi realizate decît prin studiu: trebuie să lucrezi în atelier, să faci schiţe şi desene, să ştii geometrie etc. Numai că ei nu recunosc genul de studiu pe care l-au practicat artiştii moderni, şi care nu le pare altceva decît joc şi speculaţie vană. De ce? Pentru că acest studiu nu se realizează sub bagheta unor maeştri diplomaţi şi recunoscuţi, ci după neliniştea şi iniţiativa personală a artistului însuşi. Prin chiar acest studiu apare *ex abrupto* noutatea împlinirilor ulterioare ce constituie premisele nu ale unui mod de a picta tradiţional, ci ale unui nou mod de a picta. Ceea ce se manifestă în modul cel mai categoric, putem repeta, în cazul lui La Fresnaye şi Villon, pe care-i putem considera ca tipuri de artist clasic francez şi care, fără pretenţia unei subversiuni zgomotoase, ci conform tradiţiei stabilite, au unit spiritul de fineţe cu spiritul de geometrie, îmbinîndu-şi darurile de creatori, de realizatori, cu răbdătoare căutări şi cu speculaţii ale intelectului. Dar acestea din urmă se dezvoltau în afara programelor convenite şi trebuia ca intelectul să-şi descopere singur propriile legi, metodele, cîmpul de acţiune, referinţele. Or, tocmai asta a fost considerat cercetare de laborator, de

atelier, ridicîndu-se din umeri şi spunîndu-se în cele din urmă: farse de atelier. E destul să aplicăm acest din urmă termen la opera unor spirite la fel de înalte şi de pure – Ia fel de grave – ca La Fresnaye şi Villon pentru a măsura inadecvarea acestor cuvinte şi pentru a denunța de partea cui e farsa, adică de partea acelor oameni care doar se cred serioşi. Şi pentru a confirma definitiv acest adevăr: şi anume că epoca noastră a realizat în domeniul plastic une din cele mai complete şi importante revoluții universale ale artei. Şi aceasta sub auspiciile cubismului şi mai ales ale anumitor creatori cubişti care, nu mai puțin prin procedee decît prin geniu se înscriu în rîndul celor mai iluştri reprezentanți ai gîndirii clasice franceze, aşa cum este ea definită tradițional şi oficial.

XVIII. SCULPTURA CUBISTĂ

GONZALEZ – DUCHAMP-VILLON – LAURENS – BRÂNCUŞi – LIPCHITZ – ZADKINE

Cculptura nu putea rămîne indiferentă la invențiile ^ pictorilor cubişti. Prin însăşi natura ei, sculptura impunea situarea figurilor în spațiu tridimensional, în spațiul nostru organic, natural, real, al practicii noastre de zi cu zi şi nu putea să nu tragă cu ochiul spre lumea bidimensională în care părea atît de simplu pentru pictori şă-şi încerce speculațiile intelectuale, prestigiul, artificiile. La fel, atunci cînd pictura a inventat cubismul, sculptura n-a putut rămîne pe loc şi renunțînd la uşurința ei primitivă şi tradițională şi-a căutat obstacole de învins, încercînd şi ea să creeze imagini în care natura nu mai putea fi recunoscută şi în care spiritul se realiza pe deplin.
0 astfel de revoluție se realizează atît de radical numai cînd disciplina umană, eliberîndu-se de orice imitație, adică de orice supunere la determinări exterioare, se întoarce asupra ei însăşi, la propria sa definiție.

E tocmai ceea ce făcuse şi pictura revenind la principiul ei, Ia examenul auster a ceea ce o constituie, linii şi culori. Aşa a făcut şi sculptura, degajîndu-se de obligația prea elementară în care se statornicise, de a reproduce în spațiu cutare model aşezat în spațiu, revenind Ia acceptarea strictă a mijloacelor ei specifice şi la vocația ei esențială de organizare, fără determinarea calitativă şi nominală a unor mase, a unor greutăți şi rezistențe, structuri şi mişcări, umbre şi lumini.
Ea arată toată considerația față de tot ce este muncă şi aplecare asupra obiectului muncii: materialul folosit, care îşi are caracterul său specific, voința, legile sale, şi le impune momentului înainte ca titlul să fie scris pe soclu. Marmura sau dioritul sînt cele care, în ultimă 244
instanță, se impun şi-i dau monumentului semnificația sa.
O astfel de constrîngere, o astfel de retragere în sine, o astfel de simplificare – care ar putea să apară ca o sărăcire –, iată ce a deschis sculpturii un cîmp atît de larg, eliberînd-o, fecundînd-o, îmbogățind-o. Cercetările cele mai diverse, invențiile cele mai noi, dezvoltările cele mai îndrăznețe au marcat această renaştere a sculpturii. Toate libertățile fanteziei au fost permise. Şi, în primul rînd, aceea de a se menține în domeniul problematicii ei specifice: iar problemele specifice sculpturii sînt destul de diverse pentru a inspira cele mai diferite soluții şi cele mai surprinzătoare. Apoi, această întoarcere a sculpturii asupra ei însăşi, la virtuțile intrinsece şi la regulile ei produce, în mod paradoxal, dialectic, o altă eliberare: aceea de a transmite tocmai aceste reguli şi de a le influența pe cele ale artelor vecine, de exemplu pictura, aşa cum se întîmplase în timpul confuziei artelor instaurată de nebunia barocă. Aceste rabateri, aceste jocuri ale suprafeței şi adîncimii, ale profilului şi frontalității, ale plinului şi golului, aceste reduceri ale obiectului la un semn, toate aceste jocuri de geometru, sculptorul le-a dobîndit cu o dibăcie care trebuie să ne umple de admirație.
E adevărat că un pericol exista. Revoluția cubistă se manifestase ca un elan al geniului inventiv, sculptura, sedusă, antrenată putea risca să nu preia decît mijloace exterioare, adică să nu fie la început decît sculptură în stil cubist, în *maniera* cubistă. N-a fost departe de acest risc, pe alocuri, producînd figuri colțuroase care imită gestul, atitudinea cubistă – fiind o *mimică* a cubismului, un fel de dans sau de spectacol al acestuia, un cubism teatral şi decorativ. Nu semnalăm totuşi acest pericol decît pentru a pune în valoare realizările pozitive ale sculpturii cubiste, repertoriul său de materiale şi de forme. Pictura era, de altfel, pîndită de acelaşi risc de a « cubiza » forme aparținînd limbajului plastic obişnuit. Cei mai buni pictori ai cubis-

mului au scăpat însă de acest risc, creînd propriile lor semne şi compunîndu-şi ansamblurile cu ele, înnoindu-le mereu. E o trăsătură specifică a geniului autentic de a face salturi şi de a pune stăpînire pe terenurile cucerite fără a avea nevoie de elemente care să amintească trecutul, sau încercînd să le îmbrace pe acestea după moda mai nouă.

De altfel n-am putea spune că dacă sculptura a început prin preluarea anumitor indicaţii ale picturii cubiste, aceasta, o dată constituită, a anticipat asupra viitoarelor descoperiri ale sculpturii, uzînd de anumite procedee specifice ei? Mă gîndesc, printre aceste procedee, la înlocuirea modelajului prin planuri, la jocurile arbitrare de lumină, la jocurile arbitrare de volum, distincte şi unele şi altele de realitatea exterioară şi care aparţin de aci înainte obiectului astfel creat ca elemente intrinsece. Sîntem, de fapt, în prezenţa unui adevărat limbaj care-şi formează vocabularul, posibilităţile, modul de folosire, impunîndu-se cu o vigoare irezistibilă tuturor acelora care, fiecare în domeniul său de activitate şi în domeniul propriului geniu individual, aveau să-l vorbească, descoperind treptat amploarea cuvîntului şi supla lui vivacitate.

Această prospeţime a cuceririi a apărut în anii dinainte de 1914 pînă şi în micile plăceri pe care şi le procurau primii sculptori cubişti ajustînd plăci de metal sau de carton cu mii de bucăţi de materiale insolite, găsite la întîmplare în mediul vieţii cotidiene. în acest fel ei realizau, în felul lor, aceeaşi manevră insolentă şi teribil de vitală pe care o făcuseră pictorii în colaje. După cum nu există o ierarhie de subiecte şi de forme, nu există nici o ierarhie a materialelor, materiale nobile sau sărace. Am mai indicat semnificaţia acestor iniţiative. Ele răspund unei conştiinţe mai profunde a libertăţii creatoare. Dar şi unei anume democratizări a naturii care, ea însăşi, nu mai oferă artistului modele privilegiate, cutare locuri din Italia sau cutare obiecte rezervate naturilor moarte. Un ghidon de bicicletă poate fi de aci înainte subiect de fabulă, de prestigiu şi de metamorfoză. Astfel că putem savura o bucurie de auroră şi de descoperire bufă în aceşti primi ani ai cubismului în care atîtea obiecte caraghioase trec pragul templului sculpturii, de pildă *Paharul de absint* de Picasso, ciudatele combinaţii plastice ale lui Arhi- penko şi Laurens, ingenioasele şi absurdele creaţii ale lui Marcel Duchamp, prevestitoare ale suprarealistelor *ready-mades.* Această dezinvoltură în

alegerea materialelor trebuia în mod firesc să-i împingă pe unii sculptori Ia folosirea metalului şi în special pe catalani, moştenitori ai feroneriei din ţara lor: un Pablo Gargallo (1881 – 1935) de pildă, din Aragon, dar care şi-a început cariera la Barcelona, artist fermecător, de cea mai poetică ingeniozitate, şi mai ales Julio Gon- zales (1876—1942), autor de figuri cu forme crude, între monstru şi abstract. Imaginaţia viguroasă a acestui solitar se apropie de plastica pură: materialul însuşi impune acest lucru, materialul dur, fierul. Dar şi formele impun. Căci, după severa doctrină a momentului, nu e vorba decît despre forme care se îmbină, se sudează unele cu altele. Poetul Gonzalez nu poate concepe însă ca aceste forme să nu tindă spre o sugestie umană sau animală şi să nu aibă un nume. Iar tensiunea de familiaritate a acestui nume şi singularitatea maşinii pe care o afectează are în ea ceva tragic, ceva ce ne tulbură şi ne emoţionează. Sîntem emoţionaţi de imaginea zeilor barbari, care sub înfăţişarea lor teribilă nu fac altceva decît să traducă o existenţă cotidiană simplă şi îndeletniciri tehnice lipsite de mister, în măştile de aramă, de argint sau de bronz ale lui Gonzalez, marile lui lucrări de fier, categorice şi zbîrlite, nu trebuie să vedem un infern ci opera firească a unui om şiret şi mîndru, a unui adevărat primitiv animat numai de instinctul său demiurgic, aflat în căutarea modului şi materialului său de expresie. Le-a găsit, fără dificultate. Refugiat în sudul Franţei în timpul celui de-al doilea război mondial, Gonzalez nu s-a mai putut servi de sudura autogenă şi a trebuit să renunţe la fier în favoarea ghipsului. Dar continua să viseze la îmbinările lui metalice, la mijloacele sălbaticei lui vocaţii: nenumăratele desene pe care le-a făcut în acel timp stau mărturie, implacabile şi de o extraordinară bogăţie a invenţiei plastice.
Numai cîţiva paşi despărţeau aceste lucrări şi folosirea materialelor neobişnuite de *mobilele* lui Calder, una din cele mai încîntătoare invenţii ale poeziei secolului. James S.Sweeney a revendicat, în cartea consacrată acestui artist, dreptul la umor, proclamînd tot ce umorul adaugă demnităţii umane. în lumina acestei observaţii şi fără a uita acea *morală a jucăriei* pe care ne-a propus-o una din cele mai tulburătoare meditaţii ale lui Baudelaire putem arunca o nouă privire asupra invenţiilor cubismului, înţelegînd mai bine şi mai sincer partea de joc, de fantezie umoristică şi vitală pe care o conţine. Lucrările executate cu mijloacele şi

materialele consacrate nu le vom pune desigur Ia îndoială: execuția lor înseamnă o activitate gravă şi importantă, una din cele mai grave şi mai importante funcțiuni sociale. Dar ele sînt totuşi de aceeaşi natură cu aceste jucării ale săracului de care ne vorbeşte Baudelaire, cu fructul cel mai pur al imaginației, « regina facultăților » – opera de artă tip.

Animați de această inocență primordială, sculptorii cubişti nu puteau să nu se ridice la înălțimea pictorilor. La fiecare din ei se dezvăluie o autentică originalitate, în stare să se afirme şi să evolueze pe propriul ei drum. Cariera unuia dintre ei, a unuia care promitea să fie dintre cei mai buni, Raymond Duchamp-Villon, a fost, cum spuneam, brutal întreruptă de războiul din 1914. După lucrări de o forță rodiniană, el încercase, alături de cei doi frați ai săi şi de prietenii lor din grupul de la Puteaux, şi în special Ândre Mare, artist de talent şi renovator în domeniul decorației, să se realizeze în îmbinări de linii şi de planuri. în *Baudelaire* (1911) el scoate la lumină tot ce e mai viguros, mai implacabil, mai agresiv chiar în dorința sa de a ajunge la structura cea mai simplă. Dar mai ales în *Calul*, expus la Salonul de toamnă din 1914, e concentrată această voință încordată în modul cel mai decisiv, producînd un fel de idee dinamică pură în care forța animală se confundă cu cine ştie ce motor industrial.
Henri Laurens (1885—1954), cu primele sale lucrări cu armături de lemn sau de fier, cu montajele sale, dar şi cu lucrările din lut ars şi cu pietrele policromate (îi datorăm şi colajele din aceeaşi perioadă), a fost şi el unul din acei cubişti care au jucat cu inteligență jocul libertății de invenție. Această şcoală, deşi i-a cultivat grația, nu l-a îndepărtat totuşi de drumul său adevărat care e acela al forței şi rigorii. La fel cum desenatorul se supune liniei pe care a început s-o contureze şi care se desfăşoară după un capriciu şi o ştiință intrinsecă, independent de orice figurație exterioară, Laurens, sculptor născut, se supune suveranității masei, indivizibilei mase. Aceasta are dezvol- țările ei specifice, proprii şi formează, văzută în spațiu, aspecte noi datorate conținutului ei şi nu preocupărilor de analiză ale artistului, prin care acesta şi-ar realiza intenția proprie, decupînd-o şi dominînd-o. Masa e suverană şi geniul artistului a constat în înțelegerea acestei suveranități, căreia i se supune cu o docilă şi modestă vigilență, cu o dorință constantă de puritate.

Artistul e taciturn, ştiind bine că singurul său limbaj e implicat în rotunjirile sau alungirile pietrei pe care o lucrează şi care trăieşte prin propriile ei raţiuni, despuiată de orice efect, inalterabilă, imperturbabilă, inaccesibilă, perfectă. Apar astfel opere nu mai puţin tăcute decît autorul lor, şi a căror forţă crescîndă, a căror plenitudine apoi, vor rămîne la adăpost de orice întrebare indiscretă.

E o artă care nu invită Ia interogare ci la constatare. La constatarea unor lucruri care nu sînt imagini şi reprezentări, nici demonstrarea unor teorii, ci modalităţi de echilibru, de putere şi adesea chiar, cum am lăsat să se înţeleagă, de graţie, lucrări ce se impun implacabil. Ele sînt mărturia purităţii sufleteşti şi de intenţie care le-a adus în starea finală de perfecţiune, în caracterul abrupt al acestei perfecţiuni nu există orgoliu ci – dimpotrivă – demnitate, acea virtute a demnităţii umane, a mîndriei senine, a mîndriei răbdătoare ce onorează pe marii creatori francezi. Constantin Brâncuşi (1876—1957), român sosit la Paris în 1905, a lucrat în atelierul lui Antonin Mercié, a trecut prin atelierul lui Rodin, cu conştiinţa însă că misiunea sa nu era de loc aceea de a lucra în piatră ca în carne vie, în « bifteck ». Abia cînd devenise acel bătrîn prodigios închis în magicul său atelier ca un Vulcan în făurăria lui, ca un păstor trac în peştera sa, numeroşii lui vizitatori puteau înţelege toată profunzimea mentalităţii sale ireductibile, aceea a unui om în corespondenţă cu forţele universului şi iniţiat din fire în Lege şi Număr. Arta lui Brâncuşi a coincis desigur cu toate intenţiile de despuiere ale stilului modern, şi nu e de mirare că în epoca Montparnassului el a fost prieten cu Modigliani şi că au cioplit piatra cot la cot şi în acelaşi spirit. Dar ceea ce se exprima atunci la Brâncuşi şi s-a exprimat în toată opera lui, e mai puţin stilul timpului decît misterele înseşi ale lumii şi secretele originare a căror cunoaştere înnăscută a avut-o dintotdeauna. Acest înţelept, acest primitiv rămîne una din cele mai mari figuri ale artei din toate timpurile.

Ştiinţa lui industrială şi artizanală, nu mai mica lui ştiinţă în domeniul numărului, intuiţia adevărului universal pe care o avea, acel adevăr care ţine de viaţa animală la fel ca şi comoara fabulelor omeneşti, toate acestea s-au conjugat pentru a produce sub mîna şi sub uneltele sale formele absolute ale păsării, ale focii, ale broaştei, coloanei fără sfîrşit, ale acelor capete care reprezintă deopotrivă somnul muzei sau oul primordial. Prin accident ajungem la mişcare,

la zbor, la element, la spirit.
Jacques Lipchitz ne conduce în lumea multiplului şi a diversităţii. E o mare bucurie să urmăreşti neliniştea lui fecundă, bogăţia lui creatoare. Nici o operă nu arată mai mult decît opera sa nesfîrşitele posibilităţi de care era în stare disciplina cubistă şi la ce forţă se putea ridica aceasta. La o forţă monumentală, căci Lipchitz face parte din familia sculptorilor constructori de monumente. El are temperamentul, inteligenţa, tenacitatea, imaginaţia vastă şi mereu trează a acestora. Mai mult decît teoriile care de altfel îi excită imaginaţia creatoare (şi n-ar fi ajuns niciodată cubist dacă nu l-ar fi incitat teoria), tocmai această imaginaţie creatoare îl determină, astfel că nu se fixează niciodată într-o formulă, ci o ia întotdeauna înainte, înnoindu-se neîncetat, producînd o operă fremătătoare de bogăţie şi de viaţă. Comtemplînd-o, primind efluviile ei magnetice, discernem străfundul temperamentului lui Lipchitz: acest cubist este un baroc. Barocul său apărea încă din primele lucrări cubiste, cînd printr-un fel de poezie fantastă, de o seducătoare frumuseţe, cînd prin acea generoasă tendinţă spre marile dimensiuni de care am vorbit la început. Acest baroc s-a revelat în mod expres mai tîrziu, în tema lui *Prometeu*, în aceea a *Răpirii Europei*, sau în atîtea alte lucrări care sînt şi ele imagini de luptă, de efort titanic, în temele iubirii. Dar a apărut deopotrivă şi în bronzurile mai recente care au un aer chinezesc, aşa cum desenele lui Lipchitz, laviurile sale au ceva din Daumier, cu efecte de musculatură şi de umbră. într-un cuvînt, totul ne îndeamnă să-l aşezăm pe Lipchitz în linia marilor baroci, în descendenta lui Michelangelo şi a lui Rem- brandt. Geniul său e numai mişcare, impuls irezistibil, depăşire. Tocmai de aceea opera sa e mişcătoare, mărturisind în fiecare clipă o curiozitate nouă pentru o nouă limită pe care-şi propune s-o depăşească, pentru un nou aspect al lumii pe care vrea să-l înţeleagă şi să-l cucerească. Arta sa n-a avut niciodată de suferit de pe urma vreunei concepţii estetice date după care ar fi produs o mulţime de capodopere. Realizările acestui sculptor sînt întotdeauna rodul unei reflecţii diferite, al considerării unei alte probleme, artistul nefiind satisfăcut decît în^ măsura în care răspunde tuturor solicitărilor, infinit de numeroase, ale vieţii. Una din problemele pe care Lipchitz le-a abordat printre primii a fost aceea a vidului. Mulţi sculptori cubişti au avut ca şi el această intuiţie. Ulterior, vidul avea să capete

o importanță predominantă. Dar Lipchitz l-a înfruntat cu mult înainte și în modul cel mai fericit. E una din dovezile acelei necesități vitale de totalitate care îl animă și care este de natură esențial- mente barocă.
Putem folosi un alt cuvînt pentru a caracteriza temperamentul lui Lipchitz: acela de *liric.* Formele lui mișcătoare, energia lui plastică sînt rezultatul unei predispoziții expresive arzătoare. Lipchitz are sentimente simple și puternice, frumoase idei mitice care trebuie să se rostească, să se rostească cu rezonanță. E făcut pentru cîntec, așa cum mărturisește și proclamă capodopera sa *Cîntecul vocalelor*, monument cu adevărat orfic, menit să vibreze în plină atmosferă, ca acele lire agățate în copacii sacri, ca acești arbori sacri deveniți ei înșiși lire, ca natura însăși rezumată toată într-un singur suflu. Să fie oare așa pentru că sculptura e o artă mai puțin elaborată și intelectualizată decît pictura, mai apropiată de primele inspirații și de primele gesturi ale omului? Se pare însă că sculptorii actuali, un Gonzalez, un Brâncuși, un Lipchitz ne readuc, cum puțini artiști au făcut-o vreodată, în profunzimile emoției religiei universale. N-am putea oare recunoaște, în ce-l privește pe Lipchitz, și ținînd seama de originile sale, că prin el transpare geniul biblic, geniul genezei? S-o sugerăm cel puțin ca pe un răspuns adresat detractorilor artei moderne care se străduiesc din răsputeri să se uimească în fața ei ca în fața unor complicate și neînțelese sofisticări, cînd ea nu e de fapt decît forță, măreție și sănătate, simplitate naturală și primară, expresia celei mai înalte spiritualități umane. Societatea franceză trebuie să fie ciudat de pervertită de vreme ce n-a ridicat în vreun loc public un monument de Brâncuși, de Laurens, sau de Lipchitz.
Venezuela, cel puțin, ne-a dat o lecție ridicînd în noua cetate universitară din Caracas monumente de Arp și de Pevsner, precum și admirabilul *Amphion* al lui Laurens. Ca și orașul Rotterdam, de altfel, care i-a comandat lui Zadkine un monument comemorativ al martiriului său. Ossip Zadkine poate fi și el clasat, ca și Lipchitz, în cubismul baroc. Inspirat Ia început de fetișurile africane sau polineziene, practicînd acel stil alungit a cărui obsesie o împărțea cu Modigliani, Zadkine s-a regăsit în baroc, un baroc mai puțin violent decît al lui Lipchitz, tinzînd, prin grația sa, mai curînd spre rococo. Prin grație, dar și prin ironie; sînt cele două trăsături marcante ale artei lui

Zadkine, sau mai bine zis : ale poeticii sale. Căci acest savant meşteşugar, acest muncitor maestru, este un poet, un poet de cea mai bună calitate. Are darul fanteziei, mînă sigură şi ingenioasă. Abundă în descoperiri paradoxale, întotdeauna fericite, întotdeauna fermecătoare, inversînd plinurile cu golurile, fețele cu profilurile, tăind planurile la inspirație, răsucind unghiurile şi combinînd dreptele şi curbele cu siguranța minunată a unui spirit expert în mascarade şi în metamorfoze. Dar oricît de imprevizibil ar fi, în acest domeniu al capriciului, trebuie să cădem de acord că e întotdeauna îndreptățit. Acest joc nu este numai uluitor, ci plin de fervoare, de emoție, de cea mai încîntătoare blîndețe. Poetica lui ştie să genereze mari poeme şi să stea mărturie, nu numai a oraşelor distruse, a mîinilor răsucite, ci şi a Franței prizoniere, să cînte cîntecul Profetului şi al lui Mesia, să glorifice poezia în figura poeților: Jarry, Lautréamont, Rimbaud, Apollinaire, Orfeu. Trebuie să stabilim rolul pe care l-au avut ceilalți inițiatori ai acestei efervescente sculpturi cubiste, un Arhipenko, poet şi el, spirit viu şi îndrăzneț, de adevă- rat pionier. Sau Csaky, artist atît de elegant şi atît de inteligent, atît de perfect, şi ale cărui opere libere şi svelte ating un stil de cea mai înaltă clasă. Iată dar – unul datorită capriciilor sale primordiale şi percutante, altul cu grația sa – doi excelenți reprezentanți a ceea ce trebuie numit inteligență cubistă, gustul cubist. Trebuie, de altfel, să arătăm că majoritatea acestor mari pictori, La Fresnaye, Matisse, Picasso, Braque, Léger, urmînd prin aceasta exemplul unora din iluştrii precursori, Daumier, Renoir, Gauguin, Degas, au făcut sculptură, şi că aceasta reprezintă în opera lor o parte nu de divertisment, ci una de mare importanță şi semnificație. Geniul lor se exprimă în sculptură integral şi cu aceeaşi vigoare creatoare.

BRAQUE

1882 *13 mai.* Georges Braque se naşte la Argenteuil, în apropiere de Paris.

1890 Familia se mută la Havre. Urmează Şcoala de belle-arte din

localitate; îşi face ucenicia pe lîngă tatăl său, meşter zugrav.

1900 Tînărul Braque vine la Paris şi închiriază o cameră în Montmartre. .

Intră la Şcoala de belle-arte.

1906 Expune şase pînze Ia Salonul independenţilor. Petrece vara la Anvers, împreună cu Friesz. Toamna, la Estaque.

1907 Expune, împreună cu ceilalţi fauvişti, la Salonul independenţilor. Petrece toamna la Estaque. Cunoaşte pe Picasso şi Kahnweiler.

1908 Primăvara şi vara la Estaque. Primele pînze « cubiste », expuse la Kahnweiler.

1909 Vara la Roche-Guyon.

1910 Vara la Estaque. Cubismul «analitic».

1911 Vara la C^ret, împreună cu Picasso.

1912 Vara la Sorgues (Vaucluse), împreună cu Picasso şi Reverdy. Cubismul «sintetic >>. Primele colaje.

1914 Mobilizat cu gradul de sergent, la regimentul 224 de infanterie.

1915 Este rănit şi suportă o trepanaţie.

1917 Vara, la Sorgues, reîncepe să picteze.

1919 Expoziţie la galeria lui Léonce Rosenberg, *1 Effort moderne*•

1922 Pînze neoclasice.

1924 Execută decorurile pentru *Les Fâcheux*, balet de Georges Aurie.

1926 Se instalează în strada Douanier, într-o casă pe care a conceput-o el însuşi împreună cu Auguste Perret.

1930 îşi construieşte o vilă la Varengeville, pe malul Mării Mînecii, unde va face de aci înainte popasuri frecvente. *Bărci* şi *Faleze.*

1939 Sculpturi în piatră de var: *Capete de cai*, *Peşti.*

1940 Din cauza invaziei germane se retrage în Limousin, apoi în Pirinei. Pictează interioare şi obiecte familiare.

1944 Se reîntoarce la Varengeville.

1946 începe seria de *Biliarde.* Litografii.

1947 *Caiete.* Meditaţii scrise şi ilustrate de Braque cu litografii Ed. Maeght.

1948 Obţine Marele premiu de pictură al Bienalei de la Veneţia.

1950 *O aventură metodică* (text de Reverdy, litografii de Braque, Ed. Maeght).

1951 I se decernează titlul de Comandor al Legiunii de Onoare.

1952 Pictează plafonul sălii de antichităţi etrusce a muzeului Luvru.

1950—1958 Seria de *Păsări*, cu forme preluate adeseori de la o lucrare la alta, şi în care se manifestă dorinţa cres- cîndă a artistului de simplificare, de epurare.

1955 *Teogonia* lui rîesiod. (Acvaforte, Ed. Maeght.)
1963 Braque moare la Paris.

MEDITAŢI!

Iubesc emoția care corectează regula.
Iubesc regula care corectează emoția.

Impregnare. Obsesie. Halucinație.
Doresc cu mult mai mult să mă pun la unison cu natura decît s-o copiez.
Cei care merg înainte, întorc spatele urmăritorilor. E tocmai ceea ce merită urmăritorii.
Nu trebuie să imităm ceea ce vrem să creăm. Personalitatea artistului nu e făcută din ansamblul ticurilor sale.
Tabloul este terminat atunci cînd lasă în umbră ideea.
Permanența şi susurul izvorului ei.
Trebuie să ne mulțumim să descoperim, dar să ne ferim de a explica.
Pesimistul nu-şi protejează ideile, le expune.
Progresul în artă nu constă în extinderea propriilor noastre limite, ci în a ni le cunoaşte mai bine.

GEORGES BRAQUE *(Ziua şi noaptea* Caiete, 1917-1952, Gallimard, 1952)

CU BRAQUE

25 februarie 1950
Braque: « *Să nu fim maeştri.* » *Să nu ştim dinainte. Ce să faci cu un om care ştie totul dinainte? Pictorii Renaşterii au devenit maeştri. Dar ei, modernii, au vrut doar să se exprime pe ei înşişi, să se manifeste, cît mai direct cu putință – să se manifeste după voie, fără a şti dinainte ce se va spune. îl întreb dacă, prin 1910, ştiau ce fac, ce vor.* « *Nu, voiam doar să fim ceea ce eram. Nu era vorba de voință, ci de o* constanță. » *– în fond, i-am spus, nimic altceva decît dorința, voința de a trăi. – Da, mi-a zis el, asta e. . .* »

August 1952

Încîntarea de a mă plimba cu Braque la Dieppe. Privirea lui observă totul, notează la nesfîrşit toate schimbările de lumină. De paşte mi-a zis că Matisse îi spusese că, « lumina la Etretat era ca un sipet ». Dar, ca şi Picasso, ca şi Léger, nu prea vorbeşte despre pictură; «viața» îi interesează. Atît de puțin « prometeici »…
Cum tocmai îi vorbesc de scrisoarea profetică a lui Apollinaire (în douăzeci de ani Picasso, Matisse, Léger, Braque etc. vor fi la Luvru), îmi răspunde cu vioiciune: «Nu înțelegea nimic din pictură. Numai că ne iubea foarte mult şi de aceea avea încredere în noi. » Ceea ce mi se pare admirabil. Calitatea oamenilor era suficientă în ochii săi pentru a garanta valoarea operei şi a viitorului.

(Extrase din Carnetele de note ale reverendului P A U L C O U T U R I E R , publicate în « L'Art sacré », martie-aprilie 1955)

E puțin copleşit. Face în acelaşi timp zece eboşe dintre care unele sînt puse pe şevalete, altele pe jos, pe un fel de grătare. Deplasează uneori cîte o frunză moartă, cîte un picior de crab, un schelet de şopîrlă care cine ştie ce aşteptau pe masă? Retuşează. Rade. Ca un grădinar în grădina lui.
Sau ca un crescător printre vitele sale, nu fără timiditate. Se apropie de ele într-o mie de feluri. L-am văzut desenînd cu creta pe o tablă de şcoală. Într-o zi l-am surprins chiar transpunînd pe planşă nişte proporții. N-avea aerul că se joacă.
Braque pune undeva o pată de verde sau de albastru se depărtează şi revine să o strivească cu degetul. Iatâ-l că dintr-o dată se întoarce spre celălalt colț al pînzei.
Şi în legătură cu asta:
« La Carency, zice eh tocmai fusesem operat. Aşteptam să treacă vizita. Intră infirmiera: „Dumneavoastră vi s-a făcut trepanația? Scoateți-vă pantofii /" înțelegeți, fusesem rănit la cap şi ei voiau să-mi vadă piciorul. »
Tace, pune o nouă pată de culoare şi adaugă: « Nu putem şti dinainte de unde o să vină chemarea. Trebuie să aşteptăm. .. »
... A început un tablou mare pe care-l văd cum progresează. Nu era la început decît o fereastră. Pe sticlă a apărut un desen în formă de ochi. Ochiul a făcut un nor ; iar apoi norul un cer gri. Un cer dinainte de

răsărit.

Totuşi, fereastra e încadrată de un negru destul de puternic, camera. În care sînt schițate săgeată, pasăre, trapez, un spate de femeie.

« Vi se întîmplă să ştiți încotro vă îndreptați?—Da, totul depinde de punctul în care lucrurile se întîlnesc: voința mea şi halucinația. Cînd sînt puternic impregnat de subiect, atunci pînza mă surprinde. De zece ani sînt preocupat de asta. »

O tînără neliniştită, cu brațe lungi, care-şi dă în cărți, într-o cameră înghesuită în care jocul de dame, sticla **256** *de Xeres şi clipa oprită în loc îşi continuă zigzagul. « Satisfăcut ? – Oh ! am început-o fără speranță. Dar vor rămîne cîteva elemente din ea, aşa că nu e inutilă.» Sînt multe astfel de pînze ratate în colțul atelierului după perdea, în debaraua de alături, şi totuşi, vaporu, acesta (pe cît îmi dau seama) pornise foarte bine cu boneta lui din pînzâ de sac şi cu falezele roşiatice. Tocmai atunci a apărut în partea dreaptă o pată de verde. Informă, lipsită de rațiune, inexplicabilă. Dar să nu ma vorbim despre ea. Nici despre fata aceea pe jumătate goală, jumătate în alb, jumătate în negru, jumătate din figură părînd că mîngîie cealaltă jumătate. Mai gingaşe decît sînt de obicei femeile la Braque. Dar grația este o întîmplare, necesitatea ei vine de aiurea. Or, aici grația era foarte evidentă. . .*

. . . Singurul cuvînt de copil pe care l-a pronunțat Braque: « De ce nu vrei să faci acest lucru ? – Pentru că nu sînt obişnuit.» Omul care exprima în pictură neliniştea şi revoluțiile s-a considerat întotdeauna un om obişnuit, răbdător, rezonabil. I-a convins chiar şi pe aceia pe care de obicei e imposibil să-i convingi: pe părinții săi. Mama spunea: «Dacă-ți pierzi curajul, cu atît mai bine. O să continui negoțul nostru.» Dar tatăl era extrem de încîntat că fiul său era pictor, şi nu zugrav. I se părea că e un'stadiu superior în sine, fără să dea în fond prea mare atenție picturii. Se mîndrea la gîndul că va vedea într-o zi tablourile lui Georges puse la loc de cinste în Salonul artiştilor francezi. Nu le-a văzut şi s-a resemnat.

Braque căuta altceva. După perioada de unghiuri şi camaieuri: « Am căutat să obțin relieful fără trompe- Voeil.

Mi se spunea: e destul să faci umbre. Nu, ceea ce contează în primul rînd este ideea pe care mi-o fac. Dacă aşez o hîrtie albă pe o sugativă, o văd înaintea sugativei. O *văd în relief. Tocmai asta căutam. Făceam sculptură din hîrtie şi cînd Picasso îmi scria, mă numea: „bătrîne Vilbure| Din cauza lui Wright. Tl ducea gîndul la aeroplane. Apoi am introdus sculptura în pînze. Acestea erau primele mele colaje. Cu ele culoarea mi-a revenit dintr-o dată, nu mai trebuia să insist. Lupta continua, dar în afara mea, pe pînză. Aşa e ! Eram foarte mulţu-* 257 *mit,..*»

... Lumea se mira că nu a tratat un mare număr de subiecte. « *Totuşi iau ce e al meu, oriunde mi-ar ieşi în cale.*»

« *Atunci cînd încep, am impresia că tabloul e de cealaltă parte, acoperit doar cu acel praf alb, pînza. E destul să suflu. Am o mică perie cu care degajez albastrul, alta pentru verde sau pentru galben: pensulele mele. în clipa în care totul e curăţat, tabloul e gata.*»

J E A N P A U L H A N *(Braque Patronul,* Geneva-Paris, Ed. des Trois Collines, 1946)

LÉGER

1881 *4 febr.* Fernand Léger se naşte la Argentan, în Normandia. 1897 îşi face ucenicia pe lîngă un arhitect din Caen.

1903 Cade Ia concursul de intrare în Şcoala de belle-arte din Paris. Lucrează în atelierul lui Gérôme, apoi la Academia Julián.

1903—1908 Este influenţat de impresionism, apoi de Cézanne. 1908 Se instalează în La Ruche.

1910 Expune la Salonul independenţilor lucrarea *Nud în pădure.* începe să expună la galeria Kahnweiler, unde-i întîlneşte pe Picasso şi Braque. Perioada cubistă.

1911— 1912 Frecventează atelierul lui Jacques Villon, la Puteaux.

1913 *Contraste de forme.*

1914 Mobilizat în trupele de geniu.

1917—1920 Perioada mecanică sau «tubistă»: *Omul şi roata*, Oraşul.

1921—1924 Perioada marilor compoziţii cu figuri. *Marele prînz.*

1924 Face filmul *Balet mecanic*, fotografia de Man Ray şi Dudley

Murphy, muzica de G. Antheil (primul film fără scenariu).
Deschide împreună cu Ozenfant un atelier liber în strada Notre-Dame-des-Champs.

1925 Expoziția Artelor decorative. Execută împreună cu Delaunay o decorație pentru holul de intrare al Pavilionului realizat de arhitectul Mallet-Stevens ; tema acesteia : « Reprezentanțe franceze ».
Execută primele sale picturi murale, pentru pavilionul « Spiritului nou » al lui Corbusier.

1925—1930 Perioadă arhitecturală. Obiecte în spațiu.

1930—1938 Perioadă dinamică. Numeroase călătorii, mai ales în Statele Unite. Decoruri, picturi murale.

1940—1945 Trăieşte în Statele Unite, predă la Universitatea Yale alături de Henri Focillon, Darius Milhaud, André Maurois, apoi la Mills Collège, în California. Perioada americană. (Acrobați şi ciclişti.)

1945—1949 întoarcerea în Franța. Perioada franceză.

1949 Realizează la Biot primele sale lucrări deceramică, împreună cu fostul său elev Robert Brice.

1950 *Constructorii.* Publică *Circul* (carte manuscrisă cu lito grafii, Ed. Tériade).

1951 Vitralii şi tapiserii pentru biserica din Audincourt (Doubs).

1955 *17 mai.* Fernand Léger moare la Gif-sur-Yvette.

LÉGER DESPRE ARTĂ

Inventez imagini de maşini aşa cum alții fac din imaginație peisaje.

(Conferință ținută la Collège de France în 1924, notată în parte de FLORENT FELS: *Gîn- duri ale artiştilor*, 1925; vezi şi « Bulletin de l'Effort moderne *, numerele 1 şi 2, Ed. Léonce Rosenberg)

Dacă destinul face să vă nașteți liber și creator, cu tot ce implică acest cuvînt, forță, întindere şi tenacitate, atunci veți trăi o viață epică, cea mai frumoasă, dar şi cea mai periculoasă cu putință, între vagabondul care doarme pe banca lui şi artistul ajuns la maxima realizare există ceva comun. Dragostea de libertate – âcțiunea în libertate – suferința în libertate. Primul a pierdut partida, celălalt a cîştigat-o dar la început au mizat şi unul şi celălalt pe acelaşi cal. Artistul, poetul, creatorul de frumusețe sînt

destinați aceleiaşi fatalități eroice: « acțiunea în libertate ». Aczn- tâ libertate îndrăgită, această zi de glorie se plăteşte foarte scump, cu riscuri neîncetate, zilnice. în picioare şi în stare de război cu societatea, aşa au fost concepute şi făurite operele lor.

(Prefață la *Fernand Léger*, de PIERRE DESCARGUES, Paris, Ed. Cercle d'Art, 1955)

Din călătoria mea în America m-am întors cu multe amintiri, dar n˜ş putea uita niciodată negrii, simplitatea, blîndețea lor de copii, simțul prodigios al ritmului pe care-l au.
Expusesem, între alte lucrări, o pînză mecanicistă: Discurile. *Au venit în fața tabloului, l-au contemplat îndelung, apoi au spus:* « *Ne-ar trebui lucrul ăsta, domnule, piesa asta mare, o să învățăm o muzică nouă, un jazz nou. Ne şi face parcă să dansăm.* »
Şi iată că unul dintre ei începe să improvizeze un ritm. Dansa în fața pînzei.
Ar fi trebuit să le ofer acel tablou. A fost cumpărat de Petit-Palais. I-ar fi stat mult mai bine acolo, la negri. Voiau să-l ducă în sud, în satul lor. Da, dacă aş fi fost la fel de liber ca ei, n-ar fi trebuit să ezit să-l dăruiesc. . . Aveau nevoie de pînza aceea ca de apă şi de mineare, mi-am dat seama. Le-am dat o guaşă mare, colorată, dinamică. Le-a părut bine, dar pînza aceea ar fi. dorit-o.

(Catalogul Retrospectivei FERNAND LÉGER, Muzeul Artelor Decorative, Paris, pavilionul Marsan, Luvru, iulie-octombrie 1956)

INSTINCTUL CIVILIZAŢIE!

Există la Léger dorința de a extrage dintr-o compoziție întreaga emoție estetică pe care ea o poate da. Iată-l aducînd un peisaj la cel mai înalt grad de plasticitate, îndepărtează tot ce nu-l ajută să dea concepției sale aspectul plăcut al unei simplități fericite.
E unul dintre primii care, rezistînd străvechiului instinct al speciei, al rasei, se lasă fericiți în voia instinctului civilizației în care trăiesc.
E un instinct căruia îi rezistă mult mai mulți oameni decît s-ar crede. La alții, el devine frenezie grotescă,
frenezia ignoranței. La alții, în sfîrşit, el constă în a profita

de tot ceea ce se percepe prin cele cinci simțuri. Cînd văd un tablou de Léger sînt fericit. Nu e o transpunere stupidă făcută din cîteva abilități da falsificator... Sînt atîția (în ziua de azi) care vor să-și încropească un suflet, o meserie ca în secolul al XV-lea sau în al XVI-lea, sînt alții și mai abili care-ți fabrică un suflet din secolul lui August sau din al lui Pericle în mai puțin timp decît îi trebuie unui copil pentru a învăța să citească. Nu, Léger nu e dintre acei oameni care-și închipuie că omenirea unui secol e diferită de omenirea altui secol și care-l confundă pe Dumnezeu cu un costumier, așteptînd să-și amestece costumul cu sufletul. E vorba de un artist asemănător cu aceia din secolele al XVI-lea și al XV-lea, cu aceia din timpul lui August sau al lui Pericle; nici mai mult nici mai puțin, spre gloria și capodoperele sale...

GUILLAUME APOLLINAIRE (*Pictorii cubiști, Meditații estetice*, Figuière, 1913.
Geneva, Pierre Cailler, 1950)

CONSTRUCȚIE

Culoare, culoare și culori.. .
Iată-l pe Léger cum crește ca soarele din terțiar Si
cum încheagă Și cum fixează Natura moartă.
Coaja terestră
Lichidul
Cețosul
Tot ce se întunecă
Geometria pîcloasă
Firul de plumb ce se resoarbe
Osificare
Locomoție
Totul mișună
Spiritul se-nsuflețește brusc și se îmbracă el însuși ca
animalele și ca plantele
Miraculos
Și iată cum pictura se preschimbă într-un uriaș obiect
mișcător
Mașina
Sufletul omenesc Chiulasa
unui tun de 75 *Portretul meu*

BLAISE CENDRARS *(Nouăsprezece poeme elastice,*

cu un portret el autorului de M O D I G L I A N I , Paris, Au Sans Pareil, 1919)
(În româneşte de Modest Morariu)

ACEASTĂ PICTURĂ E SORĂ CU ARHITECTURA

Atins de arhitectură, Léger a depăşit diagonalele tumultoase ale mecanicii; tumultul nu va mai sta în desen. El se va naşte din mişcările înainte sau înapoi ale culorii. Compune cu această dinamică. A păstrat, din aspiraţiile sale arhitecturale, unghiul drept care ordonează această circulaţie, înainte şi înapoi, a culorii. Pictura lui e soră cu arhitectura. Iată aportul ei. Dar rămîne profund pictură. Legătura e atît de imperativă, încît Léger, între toţi pictorii care lucrează azi, e acela ale cărui tablouri necesită un cadru de epocă conform cu ele şi de aceeaşi natură ; în timp ce pretutindeni tablourile maeştrilor contemporani suportă, prin legile originii lor profunde, prezenţa arhi- tecturilor precedente. Léger a provocat scandal, el este pictorul de astăzi căruia îi trebuie o expresie spirituală nouă a arhitecturii.

LE C O R B U S I E R (catalogul citat .

PICASSO

1881 *25 oct.* Pablo Ruiz Picasso se naşte la jMalaga; e fiul lui Jose Ruiz Blasco, profesor de desen la Şcoala provincială de arte şi meserii din acest oraş, şi al Măriei Picasso Lopez.
1891 Familia viitorului pictor se instalează la Corona.
1895 Se instalează împreună cu familia la Barcelona.
Pablo este primit la Şcoala provincială de belle-arte, numită « La Lonja-», în care predă tatăl său.
1897—1900 Frecventează « Els Quatro Gats », cafeneaua în care se întîlneşte boema şi avangarda barceloneză. Perioada Steinlen-Lautrec.
1900, *oct.* Soseşte la Paris împreună cu Casagemas, care se va sinucide curînd; se instalează în strada Gabrielle nr. 49, în atelierul ocupat pînă atunci de pictorul catalan Nonell. Berthe

Weill îi cumpără trei schite.
1901 Madrid. Cea de-a doua călătorie la Paris. Expune la Vollard. Face cunoştinţă cu Max Jacob şi Gustave Coquiot.
Revine la Barcelona. începutul perioadei albastre.
1902 A treia călătorie la Paris. Se instalează în camera din Bd. Voltaire, ocupată pînă atunci de Max Jacob, pe vremea aceea funcţionar comercial.
1903 Se întoarce la Barcelona.
1904 Se stabileşte definitiv la Paris. Se instalează în « Bateau-Lavoir », strada Ravignan nr. 13(azi Piaţa Emile-Goudeau), în atelierul lăsat liber de Paco Durio, prietenul lui Gauguin. André Salmon, Van Dongen, apoi Juan Gris locuiesc tot acolo. Rămîne la « Bateau-Lavoir » pînă în
1909.
1905 VÎ1 întîlneşte pe Apollinaire. Călătoreşte în Olanda.
Primele sculpturi. Perioada roz.
1906 îi cunoaşte pe Matisse şi pe fraţii Stein. *Portretul Ger- trudei Stein*. Petrece vara Ia Gosol (Lerida) împreună cu Fernande Olivier.
1907 Termină lucrarea *Domnişoarele din Avignon.* Semnează un contract de exclusivitate cu Kahnweiler, care deschisese o galerie în strada Vignon. Face cunoştinţă cu Braque.
1908 în atelierul lui Picasso, are loc banchetul în cinstea lui Rousseau-Vameşul. Perioada numită « neagră » sau de influenţă iberică, ori precubistă.
1909 Petrece vara la Horta de Ebro. începuturile cubismului « analitic ».
1910 Petrece vara la Cadaques, împreună cu Fernande Olivier şi Derain.
1911 Se duce pentru prima dată, pe timp de vară, Ia Céret, unde era instalat Manolo. Prima carte ilustrată de Picasso: *Saint Matorel*, de Max Jacob, editată de Kahnweiler.
1912 Petrece vara la Sorgues, împreună cu Braque. Căutări comune în folosirea materialelor şi a caracterelor tipografice etc. Primele colaje.
1912-1914 Cubismul « sintetic ».
1917 îl vizitează pe Diagbilev la Roma. Călătoreşte la Neapole, Pompei şi Florenţa.
18 mai. Premiera baletului *Parada*, pentru care Picasso realizase cortina, decorurile şi costumele.
1918 Se căsătoreşte cu Olga Hoklova, stea a Baletelor ruse. Se instalează în strada La Boetie nr. 23, deasupra galeriei lui Paul Rosenberg, devenit principalul său cumpărător.

1920 Petrece vara la Juan-les-Pins. Perioada antică sau romană.
1921 Două versiuni ale lucrării *Trei măşti – muzicanţi.*
1921—1923 *Femei speriate pe malul mării.*
1924— 1925 Mari naturi moarte. *Dansul.*
1925— 1929 Perioada suprarealistă: «Metamorfozele».
1928—1929 Perioada de la Dinard.
1930 Cumpără castelul de la Boisgeloup (Eure). Primeşte premiul Carnegie.
1931 Acvaforte pentru *Metamorfozele* lui Ovidiu. (Ed. Skira) şi pentru *Capodopera necunoscută* de Balzac. (Ed. Vollard).
1932 Seria de femei dormind, pentru care îi pozează viitoarea mamă a fiicei sale Maya. Expoziţie retrospectivă la galeria Georges Petit.
1934—1935 Seria de femei scriind sau citind în interior.
1935 Divorţează. Se naşte Maya. Gravează *Minotauromahia.*
1936 La începutul războiului civil spaniol, Picasso este numit de guvernul republican director al muzeului Prado. Un chip de femeie, care va fi interpretat în modurile cele mai diferite, acela al d-rei D.M., începe să apară în opera artistului. El va fi obiectul a numeroase *Portrete.*
1937 Se instalează în strada Grands-Augustins nr. 7. Gravează *Songe et Mensonge de Franco.* Pictează *Guernica.*
1942 Acvaforte pentru *Istoria naturală* a lui Buffon (Ed. Fabiani).
1944 Aderă la Partidul comunist. Expune 74 de picturi şi 3 sculpturi la Salonul de toamnă al eliberării.
1945 Expoziţie Matisse-Picasso la Londra. Reîncepe să facă litografii, la Mourlot.
1946 La Vallauris începe să lucreze ceramică, artă pe care avea s-o renoveze. Oferă Muzeului din Antibes mai multe pînze recente, apoi lucrări de ceramică. Seria de fauni, centauri şi capre. Tabloul *Bucuria de a trăi.*
1948 *Cîntecele morţilor* (litografii pentru poemele manuscrise ale lui Pierre Reverdy, Ed. Tériade).
1949 Se naşte cel de-al patrulea copil al său, Paloma, de a cărei mamă, Françoise Gilot, se desparte în 1953.
1953 *Omul cu oaia*, sculptură.
1955 Retrospectivă a picturii sale la pavilionul Marsan (Luvru), şi a gravurilor la Biblioteca Naţională din Paris. Henri Clouzot realizează, cu concursul artistului, un film, *Misterul Picasso*, în care se văd pentru prima oară tablouri în curs de realizare, în lipsa persoanei propriu-zise a pictorului: apar doar linii şi culori, acţionate de o mînă invizibilă.
1957 La 50 de ani după deschiderea galeriei sale (devenită galeria

Louise Leiris), Daniel-Henry Kahnweiler îi mută sediul în strada Monceau; expoziția inaugurală prezintă ultimele lucrări ale lui Picasso. Acestea corespund unei perioade bune, în cursul căreia artistul face cu o mare libertate, cu o prodigioasă uşurință, bilanțul repertoriului său plastic, susținîndu-l cu cele mai delicate şi mai uşoare culori.

Trăieşte în apropiere de Cannes, în vila California. 1959 Trăieşte în castelul Vauvenargues în apropiere de Aix-en- Provence.

/1967 La Grand Palais din Paris se organizează o mare retrospectivă a operei sale./

PICASSO ŞI SABARTÈS

. . . Aceste detalii le smulgem încetul cu încetul, sau le culegem de cîte ori îi veneau în minte şi îi scăpau cu prilejul vreunui amănunt de care e legată întrucîtva amintirea familiei sale. Dar e greu să parcurgi cu el o etapă lungă, indiferent de drum,şi poate şi mai greu să duci o conversație, cu un punctde plecare dat şi într-un sens precis. Nimeni nu poate să prevadă cînd va pune capăt conversației, ceea ce se datorează în parte puținei răbdări pe care o are în urmarea unui itinerar, căci imaginația îi taie drumul, planul inițial se evaporă, cursul discuției se schimbă (. ..). Curiozitatea mea e la limită: nu e puțin lucru să-i fixez atenția, cum fixezi *atenția unui taur, nici să eschivez surprizele care minează sărmanele combinații dintre dorința mea şi bunăvoința lui. Nu e de loc vorba de lipsă de timp sau de lipsă de răbdare. Dar timpul şi răbdarea nu se întîlnesc niciodată în viața trepidantă a prietenului meu.. .*

... E întotdeauna gata să schimbe discuția. Trece atît de uşor de la un subiect la altul încît numai cu greu poți să-l stăpîneşti şi să-l readuci, dacă n-a reuşit între timp să uite originea discuției, dislocînd tema aşa cum face cu linia atunci cînd începe să se joace cu ea pentru a da formă uneia din multiplele sale fantezii.

De cîte ori nu ne-a întrerupt printr-o digresiune care-mi aminteşte felul său de a acționa; apropii acest lucru de operele sale, de ceea ce am observat la el, în decursul vieții lui, de-a lungul prieteniei care ne leagă. Pentru a face o comparație, n-am decît să confrunt ceea ce mi-a

povestit pe ici pe colo; ceea ce spune este atît de aproape de formă încît nu mă pot împiedica, de cîte ori mă cuprinde în mrejele lui, să mă gîndesc la alte forme create tot de el şi care-mi vin în minte pentru a mă distrage de la ceea ce discutam mai înainte. Surîsul care-mi flutură pe buze se datoreşte reflecțiilor pe care le fac analizînd trăsăturile personalității sale.. .

.. . Caracteristică lui Picasso este dorința pasionată de creație nouă, care nu se limitează la desen şi la pictură. Uneori începe să coasă două cartoan epentru a confecționa un obiect sau îmbină două materiale fără nici o legătură unul cu altul, cu ajutorul pensulei sau al creionului. A încercat chiar să obțină efecte picturale cu bucăți de hîrtie lipite pe pînză, armonizîndu-le cu liniile şi culorile. în toate perioadele artei sale a fost preocupat de sculptură, care i-a servit, în fiecare fază, la precizarea ideilor plastice în pictură; de-a lungul investigațiilor lui el trebuie să pună deplină stăpînire tehnică pe obiectele pe care le mînuieşte, limpezindu-şi ideile. De unde rezultă că materiile prime, hîrtie sau pînză, nu-i ajung pentru a picta sau a desena. Totul îi serveşte pentru a ațîța focul imaginației. într-o zi totuşi îşi dă seama că hîrtia poate fi folosită la scris, şi scrie.. .

. .. Din noiembrie 1940, reapucîndu-se de muncă în plină dezorganizare generală, el pictează, modelează şi desenează cu frenezia caracteristică. Acum începe un cap de mare anvergură, trecut printr-o lungă serie de stadii înainte de forma actuală ce pare să-l intereseze, fără însă ca să putem spune că aceasta va fi forma definitivă. E un cap de tînără fată « ca acelea pe care le văd în metrou», zice el. Un cap acoperit cu o pălărie ca atîtea alte capete cu pălării, fără nimic special, iar fizionomia tinerei fete nu diferă de loc de acelea pe care le ştim; ea are aerul acelor adolescente care colindă mereu strada, de acasă la locul de muncă şi de la locul de muncă acasă. Dar, în primul rînd, este o formă sculpturală.

J A I M E S A B A R T E S (*Picasso, portrete şi amintiri,* Paris, Ed. Louis Carre şi Maximilien Vox, 1946)

PICASSO ŞI GERTRUDE STEIN

înțelege perfect mecanismul creației şi tocmai de aceea

părerile şi criiicile emise de ea sînt atît de preţuite de toţi prietenii. L-am auzit de multe ori pe Picasso spu- nîndu-i (…): «Povesteşte-mi.» Au amîndoi, chiar şi astăzi, îndelungi conversaţii singuratice. Se aşază pe două scaune mici şi joase în atelierul lui, faţă în faţă, şi Picasso zice: « Explică-mi». Şi se explică unul altuia. Vorbesc despre toate cele, despre tablouri, cîini, despre moarte şi nefericire. Pentru că Picasso este un spaniol şi pentru că viaţa e pentru el tragică, amară, dureroasă. Adeseori, coborînd din atelier, Gertrude Stein îmi spune: « Pablo m-a convins că sînt la fel de nefericită ca şi el. Susţine acest lucru şi pretinde că am tot atîtea motive să fiu nefericită ca şi el. – Dar sînteţi nefericită ? am întreabat-o. – Ah ! răspunse ea, am aerul ? Nu cred. » Şi începu să rîdă. « Zice că nu arăt ca un om nefericit fiindcă sînt mai curajoasă decît el. Dar nu-l cred, nu, nu cred că sînt nefericită».

G E R T R U D E S T E I N *(Autobiografia lui Alice Toklas,* Galii mard, 1934)

PICASSO POVESTEŞTE

Atunci cînd spunem: Picasso povesteşte, ar fi mai bine să inventăm un cuvînt nou pentru a da o idee de calitatea istorisirii sale. Aceasta nu e făcută dintr-o suită de expresii aparte, rare sau uimitoare, ci este o îmbinare de cuvinte care, ca şi culorile paletei sale, uimesc prin apropierea lor; formule directe, atît de scurte încît nu putem adăuga sau scoate nimic din ele. Evocările lui merg pînă în inima evenimentului la care asista sau care i-a fost povestit, cu o limpezime pe^ care bruma timpului scurs nu o estompează niciodată. îşi retrăieşte povestirea de fiecare dată cînd o repetă. Din ochii săi ţîşnesc două fascicule de lumină intensă şi pe faţa lui expresiile se succed cu o rapiditate surprinzătoare, în timp ce gesturile expresive şi precise ale mîinilor populează vidul ce-l separă de obiecte şi de oameni; fiecare amintire este descrisă printr-o pantonimâ în care se dăruieşte cu totul. Puterea lui de evocare e atît de mare încît ai întotdeauna impresia că asişti la ceea ce povesteşte.

A N T O N I N A V A L L E N T I N (*Picasso.* Paris, Albin Michel, 1957)

2 martie 1949

Vizită la Picasso, simplu şi vesel, atît de sigur pe e1… Văd

marea litografie pe care a terminat-o; încă o dată sînt surprins de evidența geniului său: de ceea ce el obține dintr-o dată din materiale pe care alții le-au folosit secole de-a rîndul. Acea intuiție infailibilă a ceea ce este esențial într-un meşteşug, şi în acelaşi timp simțul extraordinar (şi meticulos) al tuturor posibilităților acestui meşteşug. Ca şi cînd prima intuiție i-ar fi descoperit, i-ar fi conferit dintr-o dată totul. Dar admir şi acea inteligență minunată în conversație, în felul de a se purta, sensul vieții pe care îl are ; această totală lipsă de atitudine « de artist» în fața ființelor şi în fața lucrurilor.

P. C O U T U R I E R (Extrase dintr-un carnet de note publicat în « L'Art sacre *, martie-aprilie 1955)

PICASSO ŞI TAURUL

Fără a ne referi la culturile orientale sau la rolul pe care l-a jucat teatrul ca element de tranziție între cultura orientală şi cultura occidentală, ne vom limita la Mediterana. De la Heliopolis şi Memphis, acest centru de adorafie pentru taurul Ra şi pentru bou ¡Apis, trecînd prin descoperirile arheologice făcute în Grecia, de ocupațiile tauromahiei (taurotenii şi taurocatapsii), despre care se ştie că în lumea greacă erau cultivate din cea mai veche antichitate, şi pînă la Acei, numit mai tîrziu Guadix, unde părintele Florez, citîndu-l pe Macrobe cu prilejul studierii cuvîntului Neton, se concentrează de asemenea asupra investigațiilor taurine, toată mare nostrum *este o piele de taur întunecată. Oraşul Nîmes, cel violent, păstrează sculptate în pietrele sale înfățişările animalului magic. Artemis, aceea care, călare pe un taur, emigrase în Taurida, fiind patroana Massiliei (Marsilia), Antipolisului (Antibes), Arelatei (Arles), şi a lui Ne- mausus (Nîmes). a golfului Lion. . . Diodor din Sicilia vorbeşte de caracterul sacru al taurului în Spania. Călătoria lui Hercule. . . Taur obolul în religia lui Mythra care era o religie de soldați... Cea mai mare parte a mitologiilor moderne văd în minotaur o personificare solară. . .*

V I C E N T E M A R R E R O S U A R E Z *(Picasso şi taurul,* Madrid, col. Esplandian, Ed. Calamo)

îmi vine mereu în minte cuvîntul dispreţuitor al lui Picasso despre nişte germani care declaraseră că îndrăgesc luptele de tauri: «*Bineînţeles, spunea el cu furie, le place sîngele.*» *Pentru un spaniol nu e o ceremonie sîngeroasă, ci un rit.*

GERTRUDE STEIN (Op. *cit.)*

MISTERUL TREMURĂ
PICASSO FURIOSO

Furia e deci atît de mare?
(Lope de Vega)

Am semnalat de mai multe ori importanţa a ceea ce fusese denumit în secolul al XVII-lea «furia spaniolă». Şi am amintit acele cuvinte ale unui scriitor din Valencia, de la Academia Nocturnilor, definind acest fel specific spaniol de a motiva voinţa prin nerăbdare, de a ridica gîndirea la gradul de furie. Şi, întemeidu-se pe tendinţa esenţialmente vizuală a spaniolului, datorită căreia acesta înţelege mai bine pictura decît istoria: « *Furia spaniolă spunea el, se potriveşte mai bine picturii decît istoriei, căci un panou sau o pînză îşi dezvăluie tot cuprinsul, în vreme ce istoria se oferă mai greu înţelegerii». Nerăbdarea spaniolului, «furia unui spaniol aşezat», care stă la baza poeziei dramatice a lui Lope al nostru, e tocmai ceea ce ne-a determinat să ne ridicăm în picioare, gest pe care-l exprimă pictura lui Gotja. Aceasta s-a întîmplat atunci cînd poporul spaniol s-a ridicat efectiv punîndu-se pe picior de război, înfuriindu-se pentru a se apăra, pentru a-şi apăra independenţa şi libertatea, voinţa de a fi.*

Furia e deci atît de mare?

Atît de mare era, atît de mare este furia spaniolă, încît manifestarea ei simplă şi clară prin pictura în picioare ne străpunge privirile cu evidenţa ei. Această dramatică axiomă vie, această evidenţă tragică se numeşte Madrid 1808 şi Madrid 1936. Ea se numeşte Goya, ea se numeşte Picasso...
... Cînd nu e înfuriat, poporul spaniol e obişnuit să spună că misterul tremură, făcînd aluzie la misterul trinităţii, la misterul însuşi al Cuvîntului. Vorba omenească, sumbră şi luminoasă, este acest divin cutremur misterios. Ca şi acela

al mîniei divine. Omul tremură divin în fața creației, căci se simte singur, iar tremurul lui se *exprimă în cuvînt creator, în imagine mută ori sonoră a poeziei. A gîndi înseamnă a tremura misterios în acest fel. înseamnă a simți singurătatea noastră în fața morții. înseamnă a ne simți luminos înflăcărați de tremurul nostru, care nu e de loc frică, ci furie, căci e poftă de viață, palpitare a sîngelui care vrea să rupă cercul sumbru ce ne exprimă mortal. Furia omenească este expresia cea mai divină a voinței noastre de a fi, contra morții. Este expresia populară a omului; prin ea acesta își leagă singurătatea de plenitudinea singurătății umane; întîlnindu-se cu toți oamenii. Prin limbajul furiei, prin cuvînt sau prin vocea tuturor, a poporului în persoană, el se face popor. Şi acest cuvînt, acest limbaj acest strigăt al sîngelui, e tocmai ceea ce semnifică această pictură şi tocmai de aceea ea coincide cu istoria. Căci istoria, care e mişcare revoluționară, care e conştiința umană de a fi., face parte din mînia divină. În definitiv, furia lui Dumnezeu generează justiția; sau reciproc, cum îmi spunea Unamuno: « Nu există altă dreptate decît adevărul». Iar dreptatea şi adevărul sînt expresia senină şi sigură a acestui misterios tremur divin care e gîndirea vie a omului. Furia spaniolă care, în această pînză a lui Picasso, se exprimă atît de minunat pătrunzîndu-ne privirile, e cuvîntul viu al poporului spaniol, acela al adevărului şi dreptății sale. Cel mai pur adevăr, adevărul cel mai clar al poporului nostru, « independent şi revoluționar». Al unui popor creator de viață nouă, şi nu sclav al istoriei sale, ci liberator al istoriei prin poezia sa. Al unui popor care-şi spune cuvîntul. Colericul popor spaniol, care se exprimă pentru noi prin cuvîntul acestei pînze, e mai adevărat decît istoria sa: în furia lui adevărată el este glas şi cuvînt divin. Misterul tremură în el prin adevărul coleric al dreptății pe care o cere. Căci adevărata dreptate este lama balanței între un da şi un nu definitive; ea nu este altceva, de fapt – alt lucru, ideal, altă realitate, – decît afirmare umană a vieții, căreia i se opune negația morții. Plenitudinea ființei împotriva neantului.*

JOSÉ BERGAMIN (« *Cahiers d'Art*»
1937, nr. 4 – 5 consacrat lucrării lui Picasso *Guernica*

DEMERSUL LUI PICASSO

Tot ce contează cu adevărat este să participi, să te mişti, să înţelegi. Deasupra tuturor sentimentelor de simpatie şi de antipatie, care nu se deosebesc decît cu greu, care nu sînt factori de mişcare, de progres, Picasso a încercat sistematic – şi a reuşit – să dezlege miile de complicaţii ale raporturilor dintre natură şi om; el a abordat această realitate proclamată de unii intangibilă, şi care nu este decît arbitrară, n-a învins-o. ea a pus stăpînire pe ei aşa cum şi el a pus stăpînire pe ea. O prezenţă comună, indisolubilă.

. . . Picasso a creat fetişuri, dar aceste fetişuri au o viaţă proprie. Ele nu sînt doar semne intermediare, ci semne în mişcare. Mişcarea le dă un sens concret. în special oamenii, aceste figuri geometrice, aceste semne cabalistice: bărbat, femeie, statuie, masă, ghitară redevin bărbaţi, femei, statui, mese, ghitare, mai familiare ca înainte deoarece sînt comprehensibile, sensibile pentru spirit ca şi pentru simţuri. Ceea ce numim magia desenului, a culorilor reîncepe să hrănească tot ceea ce ne înconjoară, şi pe noi înşine . . .

.. . Picasso vrea adevărul. Nu acel adevăr fictiv care o va lăsa întotdeauna pe Galatea inertă şi fără viaţă, ci un adevăr total, care îmbină imaginaţia cu natura, care consideră totul ca real şi care, mergînd neîncetat de la particular la universal şi de la universal la particular, se obişnuieşte cu toate modalităţile existenţei, ale schimbării, cu condiţia ca acestea să fie noi, să fie fecunde.

P A U L £L U A R D *(JDonner ă voir.* Galii mar 1939)

LANTERNA MAGICĂ A LUI PICASSO

Toţi ochii unei femei jucaţi pe un singur tablou
Conturele făpturii iubite hăituite de soartă sub floarea neclintită a unui jalnic petic de hîrtie pictată Iarbă albă a crimei într-o pădure de scaune Un cerşetor de carton înjunghiat pe-o masă de marmură Cenuşa de trabuc pe un peron de gară Un portret de copil Un mister de copil Splendoarea evidentă a unui dulap de bucătărie Frumuseţea imediată a unei cîrpe în vînt Groaza nebună de capcană într-o privire de pasăre Nechezatul absurd al unui cal descusut Muzica imposibilă a catîrilor cu clopoţei Taurul osîndit şi-ncununat cu pălării

Piciorul niciodată aşijderi al unei roşcovane adormite şi
urechea nemăsurată a măruntelor ei îngrijorări
Mişcarea eternă prinsâ-n mînă Uriaşa statuie de piatră
dintr-un grăunte de sare
marină
Bucuria de fiece zi şi şovăiala morţii şi focul iubirii
în rana unui zîmbet
Cea mai depărtată stea a celui mai obidit cîine Şi
sărat pe un geam gustul fraged de pîine
Linia norocului pierdută şi regăsită sfărîmată şi redresată
gătită cu zdrenţele albastre ale nevoii Apariţia năucitoare a
unui strugure de Malaga pe-o
turtă de orez
Un om într-o tavernă ucigîndu-şi dorul de ţară cu în-
ghiţituri de vin roşu Şi strălucirea orbitoare a unui strop
de luminări O fereastră deschisă către mare ca o stridie
Copita unui cal piciorul descălţat al unei umbrele Graţia
neîntrecută a unei turturele stinghere într-o
casă foarte rece Povara
moartă a unei pendule şi ceasurile ei de răgaz Soarele
somnambul ce trezeşte c-o tresărire în miez de noapte
Frumuseţea toropită şi brusc orbită şi-i aruncă pe umeri
mantia căminului luînd-o cu sine în bezna de fum mascat
cu alb de Spania şi-nveşmîntat cu
hîrtii lipite
Şi încă multe alte lucruri felurite O ghitară de lemn verde
legănînd copilăria artei Un bilet de tren însoţit de toate
bagajele O mînă ce desmiardâ un chip ce desmiardă din
priviri
un peisaj închipuit Veveriţa
mîngîioasă a unei fete nou-nouţe şi toată
despuiată
Superbă zîmbitoare fericită şi neruşinată Răsărind
neaşteptat dintr-un dulap cu sticle sau dintr-un dulap cu
muzică întocmai ca o panoplie cu plante verzi viguroase şi
falice Şi răsărind el însuşi neaşteptat din trunchiul
putrefact Al unui palmier academic şi înnebunitor de
frumos fante
bătrîn în genul antic Şi serele
dimineţii sparte în strigările unui ziar de seară Cumpliţii
cleşti ai unui crab ce ies la iveală dintr-un coş Ultima
floare dintr-un copac cu doi stropi de suc de
condamnat

Şi mireasa mult prea frumoasă abandonată şi însingurată
pe divanul sîngeriu al geloziei de spaima lividă a primilor
ei soţi Şi-apoi într-o grădină de iarnă pe-o spetează de tron
o pisică în călduri şi mustaţa cozii sale pe sub nările
unui rege
Varul nestins al unei priviri pe chipul de piatră al unei
babe aşezată lîngă un coş de răchită
Şi foarte crispate pe miniul proaspăt al unui parmalîc de fier foarte alb mîinile albastre de ger ale unui Arlechin hoinar care priveşte marea şi uriaşul său armăsar dormind în soarele asfinţind şi care se trezeşte cu nările-nspumate şi privirile fosforescente şi demen- tizate de strălucirea farului cu înfiorătoare lumini rotitoare...
...Ideile neglijate uitate rătăcite şi neutralizate De
bucurie şi de voluptate
Ideile mustind de furie şi batjocorite de iubirea mustind
de culoare
Ideile îngropate şi îngrozite precum bieţii şobolani ai morţii presimţind naufragiul distrugător al Iubirii Ideile puse cu botul pe labe la uşa odăii lîrigâ pîine
lîngă pantofi
Ideile calcinate escamotate volatilizate dezidealizate
Ideile pietrificate în faţa miraculoasei nepăsări a unei
lumi pasionate
O lume redescoperită
O lume indiscutabilă şi inexplicată
O lume lipsită de dibăcie în viaţă dar plină de bucurie
de viaţă
O lume sobră şi beată O lume tristă
şi veselă Tandră şi crudă Reală şi
suprareală Fioroasă şi hazoasă
Nocturnă şi diurnă Solită şi insolită
Şi frumoasă cum alta nu există.

J A C Q U E S P R f i V E R T (*Paroles.* La Point du Jour, N.R.F., 1946)
(în româneşte de Modest Morariu)

KUPKA

1871 *23 sept.* Frantisek Kupka se naşte la Opocno (Cehoslovacia). Fuge de acasă după ce tatăl său se căsătoreşte a doua oară. După multe aventuri, profesorul Studnicka îl ia la el,

pregătindu-l pentru Şcoala de belle-arte din Praga.
1892 Studiază la Şcoala de belle-arte din Viena.
1894 Soseşte la Paris. Ca să-şi cîştige eixistenţa, face desene pentru revistele de modă. Se instalează în Montmartre, deasupra cabaretului lui Bruant. Execută afişe pentru şansonetişti.
1900—1902 Se instalează în strada Caulaincourt. Face desene pentru ziare ca « L'Assiette au beurre »
1905—1909 Execută ilustrații pentru *Cîntarea cîntărilor, Eriniile* lui Leconte de Lisle, *Prometeu* de Eschil.
1906 Se instalează la Puteaux. Expune pentru prima oară la Salonul de toamnă.
1909 Seria de picturi intitulată *Gigolettes.*
1910 La Salonul de toamnă expune pînza intitulată *Gamă de galben.*
1911 Expune la Salonul de toamnă *Planuri prin culori.*
1912 Trimite la Salonul independenților trei lucrări intitulate *Planuri prin culori*, I, II, III. Expune la Secțiunea de Aur. La Salonul de toamnă trimite *Amorfa*, *fugă în două culori* şi *Amorfa*, *în culori calde.*
1913 Prezintă la Salonul independenților lucrările *Planuri verticale* şi *Solo de linie brună.*
1914 Se înrolează în trupele străine ale armatei franceze Este trimis pe frontul din Somme.
1915 Epuizat, este evacuat. Participă la organizarea regimentelor cehe. Devine locotenent, apoi căpitan.
1921 Expoziție personală la galeria Povolozky.
1924 Mare expoziție la galeria La Boetie.
1936 Expoziție Mucha-Kupka la Muzeul şcolilor străine contemporane, Jeu de Paume des Tuileries, Paris.
1946 Retrospectivă 1880—1946 la galeria S.V.U. Manes din Praga, patronată de guvernul cehoslovac.
1951 Expoziție personală la Louis Carre Gallery, din New York.
1957 *21 iunie.* Kupka moare la Puteaux.
1958 Retrospectivă la Muzeul Național de Artă Modernă din Paris, multe opere fiind împrumutate de Galeria Națională din Praga.

LA FRESNAYE

1885 *¡1 iulie* Roger de La Fresnaye se naşte în oraşul Mans (Sarthe), unde se afla garnizoana tatălui său, ofițer de artilerie.
1903 După studii medii strălucite, intră la Academia Julian, în clasa lui Jules Lefevre şi a lui Tony Robert-Fleury. Se împrieteneşte

cu Boussingault, Dunoyer de Segonzac, Lotiron şi Luc-Albert Moreau.

1904 Intră la Şcoala de belle-arte, unde face cunoştinţă cu Paul Vera.

1905 încorporat în regimentul 3 de infanterie. Este repede reformat pe motive de sănătate.

1908 îndemnat de Paul Vera, lucrează la Academia Ranson sub îndrumarea lui Maurice Denis şi a lui Paul Seru- sier. Aici îl cunoaşte pe J.L. Gampert, de care va fi legat printr-o strînsă prietenie pînă la sfîrşitul vieţii.

1910 Călătoreşte în Germania.

Expune la Salonul independenţilor şi la toate Saloanele de toamnă, pînă în 1914.

1910—1912 Execută 10 sculpturi.

1911 Călătoreşte în Italia.

1912 Participă la cel de-al doilea Salon al Secţiunii de Aur, la galeria La Boetie.

1912— 1914 Participă la reuniunile grupului de la Puteaux, din atelierele lui Jacques Villon şi Albert Gleizes.

Ia parte la « Cinele de la Passy ». Pictează *Bărbat şezînd, Cucerirea aerului.*

1914 Se angajează în regimentul 3 de infanterie.

1917 Desene şi acuarele cubiste.

1918 După două hemoptizii este evacuat, apoi reformat.

1919 Călătoreşte la Cambo şi la Durtol, în apropiere de Clermont Ferrand. în octombrie se instalează Ia Grasse.

1921 *iunie.* Soseşte la sanatoriul din Beligneux, în departamentul Ain.

1924 *sept.* Se! reîntoarce la Grasse, dar, prea slăbit pentru a picta, nu poate face decît desene.

1925 *27nov.* La Fresnaye moare la Grasse, în vîrstă de 40 de ani.

LA FRESNAYE DESPRE CÉZANNE

... Impresionista obişnuiseră publicul cu îndrăznelile culorii, iar îndrăzneala lui Cézanne, mai solidă, mai capricioasă, trebuia să pară în severitatea ei relativă, întru totul acceptabilă...

... Ceea ce revolta în pictura sa era voinţa care se impunea, ca să zicem aşa prin forţă, pe zi ce trecea, şi, mai mult, o voinţă de a domina forma, de a o supune unor legi

misterioase. Violenţa aceasta în tratarea formei obiective a obiectelor, ar fi fost destul să deschidem ochii pentru a o vedea la toţi maeştrii demni de acest nume: numai că Cézanne opera cu o libertate nouă, cu o lipsă de jenă – dacă putem spune – care deconcerta... .. .în parte inconştient poate, Cézanne asculta în fond de o nevoie secretă de abstracţie, care îl împingea oarecum fără voie. Fiecare obiect, într-una din ultimele sale pînze, a încetat de a mai valora doar prin el însuşi, devenind încetul cu încetul un organ în cadrul organismului complet al tabloului. Iată partea cu adevărat fecundă a operei şi punctul prin care ea se situează la baza tuturor tendinţelor moderne.

ROGER DE LA FRESNAYE *(Paul Cézaznne* * Poem şi dramă * antologie artistică şi critică modernă, voi. II, ianuarie 1913)

ULTIMA SCRISOARE A LUI LA FRESNAYE

.. .Draga mea prietenă, ce aş putea face pentru dumneata, decît să-ţi spun cîteva sărmane cuvinte cu totul stîngace şi ineficiente? Dumneata mă vezi nu aşa cum sînt ci, în oglinda afecţiunii dumitale, aşa cum îţi reprezinţi că sînt . . .Nu sînt altceva decît o biată fiinţă care a ratat totul chiar din copilărie, care n-a fost niciodată în stare de bucurie, nici pentru sine însuşi, nici pentru cei din jur; care n-a trăit niciodată ca un om stâpîn pe el însuşi, căutînd să stăpînească şi evenimentele, ci ca un copil neascultător şi temător totodată. Din acest punct de vedere, viaţa mea îmi pare a fi fost de o armonie şi de o continuitate perfectă; şezlongul celor 39 de ani ai mei lămureşte şi explică fizionomia îndurerată din fotografiile mele din copilărie.

Sînt predispus în acest moment la reflecţii mai puţin frivole ca de obicei; uit, mai puţin ca de obicei, de persoana indiscretă care dă tîrcoale, gata să intre pe neaşteptate, să înşface pradă tînărâ sau bătrînă. Te asigur că în angoasa apăsării, a turei înăbuşitoare îi simţi prezenţa vagă şi tăcută, ca şi cum ai vedea-o.

N-ar trebui de altfel să mă tem de venirea ei. Pînă aci timpul nu mi-a adus decît ştiri mizerabile; acelea de

acum patru ani pe care le suportam pe atunci pierzîndu-mi răbdarea şi care găseam că se îndepărtează prea încet, nu erau decît un mic început, o introducere. De ce aş aştepta mai mult de la un viitor care se prezintă acum sub aspect de o mie de ori mai sumbru ca atunci? Desigur că ar trebui să aştept calm eliberarea.. .

ROGER DE LA FRESNAYE (Scrisoare autografă, reprodusă de RAYMOND COGNIAT şi WALDERMAR GEORGE. în: *Operele complete ale lui Roger de La Fresnaye*, Paris, Ed. Rivarol, 1950)

NATURI MOARTE
lui Roger de LA FRESNAYE

Verde
Tropotul artileriştilor calcă geometria
Mă despoi
M-aş preschimba curînd în oțel
De n-ar fi echerul luminii
Galben
Trompetă a modernității Clasorul
american Este uscat şi proaspăt
Cum verzi cîmpiile primordiale
Normandia
Şi planşa arhitectului Dobîndeşte
o frumusețe riguroasă Negru
Cu o călimară de tuş Şi
cămăşi albe Albastru
Roşu
Şi-apoi un litru, un litru de senzualitate
Si acea noutate
Albul
Foilor de hîrtie albă

Aprilie 1914

BLAISE CENDRARS (*Nouăsprezece poeme elastice,* cu un portret al autorului de MODIGLIANI, Paris, Au Sans Pareil, 1919)
(În româneşte de Modest Morariu)

VILLON

1875 *31 iulie*, Gaston Duchamp, zis Jacques Villon, se naşte la Damville (Eure). Tatăl funcționar, apoi notar; mama era fiica pictorului gravor Emile Nicolle, din Rouen. E fratele mai mare

al sculptorului Raymond Duchamp-Villon, mort la spitalul militar din Cannes, în 1918, şi al pictorului Marcel Duchamp, unul dintre creatorii dadaismului. Una din surorile sale, Suzanne Duchamp, era şi ea pictoriță, şi s-a căsătorit cu pictorul Crotti.

Studiază la liceul Corneille din Rouen.

1894 Soseşte la Paris. Urmează cursurile Facultății de drept. Se reîntoarce la Rouen unde funcționează ca ajutor de notar timp de trei luni, şi unde se înscrie la Şcoala de belle-arte.

1895 *ian.* Din nou la Paris, unde fratele său Raymond studiază medicina.

Primăvara intră în atelierul liber al lui Cormon din Bd. de Clichy.

1897 îşi face serviciul militar la Paris, continuînd să deseneze şi să colaboreze la « Courrier français », la « Chat noir », la « Rire » şi la alte gazete ilustrate.

1899 îşi începe cariera de gravor. Lucrările sale sînt editate de Edmond Sagot.

1903 Participă la primul Salon de toamnă.

1904 Societar al Salonului de toamnă şi membru al Comitetului, din care va demisiona în 1912.

1908 Se consacră mai mult picturii.

1910 După moartea lui Jules Roques îşi încetează colaborarea la « Courrier français ».

1911 Aderă la mişcarea cubistă. Atelierul din Puteaux, în care Villon trăieşte din ianuarie 1906, este în fiecare duminică locul de întîlnire şi de discuții pentru majoritatea expozanților din sala cubistă de la Salonul independenților şi de la Salonul de toamnă din 1911.

Sînt inaugurate « Les Soirées de Paris », pe care Jacques Villon le frecventează regulat.

1912 Grupul de la Puteaux se întîlneşte în fiecare lună în cadrul « Cinelor de la Passy ».

Participă la crearea Secțiunii de Aur şi la prima expoziție a acestui grup.

1913 Participă la Expoziția internațională de artă modernă, cunoscută sub denumirea de « Armory Show» (1100 de lucrări), prezentată la New York, Chicago şi Boston.

1914 Este mobilizat. Ia parte la luptele de pe Somme, apoi la cele din Champagne.

1916 Trece în serviciile de camuflaj ale lui Guirand de Scévola. 1919 Demobilizat, se consacră mai ales gravurii.

1920—1921 Prima perioadă abstractă.

Execută 25 de planşe de arhitectură pentru *Architectures,* lucrare editată de André Mare şi Louis Sue, publicată de N.R.F.
Expune, împreună cu La Tapie, la galeria Povolozky din Paris.
Expoziție personală la New York.

1922-1930 Execută o serie de gravuri colorate după maeştri contemporani.

1925 Participă la ultima expoziție a Secțiunii de Aur, la galeria Vavin-Raspail, Paris.

1928 Expune la Brummer Gallery, din New York.
Expune gravuri colorate, după maeştri moderni, la galeria Bernheim Jeune din Paris.

1930 Revine definitiv la pictură. O nouă perioadă abstractă. Expune la Brummer Gallery din New York.

1933 începutul unei noi perioade: tendință spre studiul direct şi spre culoare.
Expune la Arts Club din Chicago.

1934 Expune la Mary Harriman Gallery din New York.

1935 Călătoreşte în America.

1937 I se decernează, la Expoziția internațională din Paris, două diplome de onoare şi o medalie de aur.

1940 îşi părăseşte atelierul din Puteaux, plecînd în Normandia, apoi în departamentul Tarn. Se simte tentat să picteze peisaje.

1944 Se reîntoarce la Puteaux. Expune la galeria Louis Carré din Paris

1949 Expune la galeria Louis Carré din New York.

1950 Laureat al Premiului Carnegie.
Participă la cea de-a XXV-a Bienală din Veneția.

1951 Participă la prima Bienală de la Sao Paulo, în cadrul secțiunii de gravură.

1952 Participă la cea de-a XXVI-a Bienală de la Veneția.

1953 Participă ia cea de-a doua Bienală de Ia Sao Paulo, expu- nînd în sala consacrată cubismului.

1954 Comandor al Legiunii de Onoare.

1955 Expune picturi la galeria Louis Carre din Paris.

1956 Laureat al Premiului internațional de pictură la cea de-a XXVIII-a Bienală de la Veneția.
Statul îi comandă cinci cartoane de vitralii pentru catedrala din Metz.

1963 Jacques Villon moare la Puteaux.

O DEFINIŢIE A CUBISMULUI

în timpurile eroice ale începuturilor sale, cubismul analizează raporturi, proporții – nu acoperite de forme, ci însuflețite de un ton local convențional, ocru sau siena – care împing umbra și lumina într-o lume lipsită de atmosferă și de mișcare. A doua fază: afirmarea volumelor, care devin astfel materiale permutabile: ceea ce permite prezentarea într-un tot, *obscur poate, dar plin de unitate, a* diferitelor aspecte ale unui obiect.

J A C Q U E S V I L L O N («Bulletin de Ja Vie artistique *, 1 noiembrie 1924)

GONZALEZ

1876 *21 sept.* Julio Gonzalez se naşte la Barcelona, unde tatăl şi bunicul său se îndeletniciseră cu orfevreria.

Tatăl era şi sculptor. Julio şi fratele său Juan învață să lucreze metalul în atelierul acestuia.

1892—1893 Participă la Expoziția internațională de la Barcelona şi la World's Columbian Exhibition din Chicago.

1900 Soseşte la Paris, unde-l întîlneşte pe Picasso.

1908 Moartea fratelui său Juan. în tristețea lui, Gonzalez se izolează şi nu se mai vede de aci înainte decît cu Brâncuşi şi Picasso.

1927 Renunță la pictură pentru a se consacra cu totul sculpturii în fier forjat şi decupat. Realizează, în această tehnică, măşti şi naturi moarte.

1928 Figuri de fier şi de bronz, care devin din ce în ce mai abstracte.

1932 Aderă Ia grupul « Cercle et Carré », creat de Joaquin i. orres Garcia.

;1934 Aderă la grupul «Abstraction-Création». *Maternitate. Îngerul.*

1935— 1936 *Femeie făcîndu-şi toaleta. Femeie coafîndu-se*

1937 *Montserrat*, la Pavilionul spaniol al Expoziției inter-, naționale de la Paris.

1940 Războiul îl obligă să renunțe la sculptura în metal.

1942 *27 martie*. Gonzalez moare la Arcueil, unde îşi avea atelierul

DUCHAMP-VILLON

1867 5 *nov.* Pierre-Maurice-Raymond Duchamp, zis Raymond Duchamp-Villon, se naşte la Damville (Eure).

1886—1884 învață la liceul Corneille din Rouen. Se dedică medicinei. O gravă criză de reumatism îl imobilizează la sfîrşitul studiilor. începe să deseneze şi să sculpteze, la început sub influența lui Rodin.

1904 Expune la Salonul național un *Nud culcai.*

1905 Participă pentru prima oară la Salonul de toamnă. Va continua să participe la acest salon şi în anii următori.

1910 Influențat de cubismul incipient, renunță la mode pentru a nu considera în figurile sale decît volumele şi planurile determinate de structură, unele şi celelalte îmbinîndu-se cu o rigoare cvasimecanică.

1911 *Baudelaire* (bronz).

1912 Proiectul unei construcții (arhitectură şi sculptură) : *Casa cubistă.*

1913 *îndrăgostiții*, relief făcînd parte din ansamblul lui André Mare, este expus Ia Salonul de toamnă.

1914 Expune *Unelte de grădinărit.* Realizează *Calul.* Reformat, redevine medic auxiliar. Se îmbolnăveşte de febră tifoidă. Zace doi ani prin spitale.

1918 *nov.* Moare de septicemie la patruzeci şi doi de ani.

LAURENS

1885 *18 febr.* Henri Laurens se naşte la Paris.

Se inițiază singur în arta sculpturii. Lucrează de tînăr la un sculptor decorator; munceşte apoi ca pietrar, urmînd în acelaşi timp cursuri serale.

1911 Se interesează de cercetările cubiste. Se împrieteneşte cu Braque, de care va rămîne legat pe viață. Face cunoştință cu Picasso şi Léger, mai tîrziu cu Gris. Este influențat de aceşti pictori, dar continuă să lucreze izolat.

1916— 1925 Basoreliefuri. Ceramică policromă. Colaje.

1933 *Stella*, basorelief pentru şcoala din Villejuif.

1935 Obține premiul Helena Rubinstein. Execută pentru ea diverse lucrări de artă decorativă.

1937 *Marea*, altorelief pentru Expoziția de Ia Paris.

Noaptea, altorelief pentru Palais de la Découverte. *Amphion*,

Marea muzicantă.
1938 Expune la cea de-a XXI-a Bienală de la Veneția. 1940—
1950 Gravuri colorate: *Idilele* lui Teocrit *Măgarul*
şi *Dialogurile* lui Lucian (Ed. Tériade).
1944—1945 Bronzuri: *Aurora*, *Sirenă.*
1949 Expoziție retrospectivă la Palais des Beaux-Arts din Bruxelles.
1951 Expoziție retrospectivă la Muzeul Național de Artă Modernă din Paris.
1953—1954 Laureat al Marelui Premiu Internațional la cea de-a Il-a Bienală de la Sao Paulo.
1954 5 *mai.* Henri Laurens moare la Paris.

BRÂNCUŞI

1876 *19 febr.* Constantin Brâncuşi se naşte la Peştişani, Gorj. 1887 Părăseşte casa părintească. După diverse îndeletniciri intră la Şcoala de belle-arte din Bucureşti.
1899— 1904 Se află la Viena şi la München, de unde pleacă la Paris, străbătînd pe jos Bavaria şi Elveția.
1904 *14 iulie.* Soseşte la Paris. Se instalează în Piața Bursei. Lucrează în atelierul lui Antonin Mercie, la Şcoala de belle-arte. Pentru a-şi cîştiga existența spală vasele în restaurantul Chartier apoi, avînd o voce frumoasă, devine diacon la biserica românească din strada Jean- de-Beauvais.
1906 Locuieşte în Place Dauphine nr. 26. Participă la Salonul independenților şi la Salonul național. Este prezentat lui Rodin care îi remarcase operele. Acesta vrea să-l ia în atelierul său. Brâncuşi refuză. Perioadă de mizerie.
1907 Expune la Salonul de toamnă şi la Expoziția națională.
1908 Locuieşte în strada Montparnasse nr. 54. Participă la Expoziția națională.
1909 Se împrieteneşte cu Modigliani.
1910 Renunță la modelaj pentru a practica cioplitul direct.
1910— 1911—1912 Locuieşte tot în strada Montparnasse nr. 54. Expune la Salonul independenților.
1912 *Sărutul.*
1918 *Coloana fără sfîrşit.*

1919 *Pasărea în spaţiu.*

1920 *Domnişoara Pogany.* Portretul *Principesa X*, considerat obscen, trebuie să fie retras de la salonul în care fusese expus. Brâncuşi locuieşte acum în Impasse Ronsin nr. 8. Cu aproape 25 de ani mai tîrziu, atelierul amenin- ţînd să se dărîme. Brâncuşi se mută în aceeaşi fundătură la nr. 11, unde va ocui pînă la sfîrşitul vieţii.

1922 *Leda.*

1923 *Socrate* (Erik Satie, de care-l leagă o mare prietenie, compune în acelaşi timp lucrarea *Socrate*.)

1926 Prima expoziţie personală, la galeria Brummer din New York. Proces cu vama americană în legătură cu *Pasărea în spaţiu*, considerată nu ca operă de artă ci ca metal introdus în mod fraudulos în Statele Unite.

1936 *Foca.*

1937 Se întoarce în România pentru a executa Ia Tîrgu Jiu, în apropiere de locul unde s-a născut, ansamblul monumental compus din *Masa tăcerii*, *Poarta sărutului*, *Coloana fără sfîrşit.* Vizitează India şi desenează proiectul unui templu pentru maharadjahul de Indore.

1955—1956 Retrospectivă la muzeul Salomon Guggenheim din New York şi la Muzeul de Artă din Philadelphia.

1957 *16 martie.* Constantin Brâncuşi moare la Paris, în atelierul său din Impasse Ronsin.

BRÂNCUŞI DESPRE ARTĂ

Frumosul este echitatea absolută.
Cînd nu mai sîntem copii, sîntem ca şi morţi.
Nudurile umane în plastică nu sînt mai frumoase ca broaştele rîioase.
Există un scop în orice lucru. Pentru a ajunge la el trebuie să te eliberezi de tine însuţi.
Această şlefuire nu este o necesitate pe care o impun formele relativ absolute ale anumitor materiale. Ea nu e obligatorie, e chiar foarte supărătoare la aceia care fac biftec.
Priviţi-le pînă ce le veţi vedea. Cei mai apropiaţi de dumnezeu le-au văzut.
Ceea ce vă dăruiesc este bucuria pură.

Citat din : *Constantin Brănctişi*, C H R I S T I A N Z E R V O S (Paris, Ed. Cahiers d'Art, 1957)

LIPCHITZ

1891 *22 aug.* Jacques Lipchitz se naşte Ia Druskininkai (Rusia). Tatăl său este meşter zidar. Vocaţia lui artistică se afirmă la vîrsta de opt ani.

1909 Soseşte Ia Paris, unde se înscrie la Şcoala de belle-arte şi la Academia Julian.

1912 Se împrieteneşte cu Modigliani, Max Jacob, Picasso, Matisse. În 1916 se va împrieteni cu Juan Gris.

1913— 1914 Primele lucrări cubiste.

1914 Călătoreşte la Majorca şi la Madrid. *Marinarul cu ghitara.* 1920 Busturi realiste *(Gertrude Stein).*

1925 E naturalizat francez. Se instalează la Boulogne-sur- Seine, într-o clădire construită de Le Corbusier. Expoziţie la galeria lui Leonce Rosenberg.
Abordează problema «transparenţei» în sculptură, începutul unei tendinţe baroce.

1927 *Bucuria de a trăi,* executată pentru vicontele Charles de Noailles, la Hyâres. Se orientează din ce în ce mai mult spre sculptura monumentală.
1930 *Cîntecul vocalelor.*
1937 *Prometeu sugrumînd vulturul.*
1941 Se refugiază la New York, unde se stabileşte definitiv. Bronzuri de factură din ce în ce mai barocă.
1944 O nouă versiune a lui *Prometeu*, destinată Ministerului Educației şi Sănătății din Rio de Janeiro.
1944—1950 *Naşterea muzelor*, comandată de d-na John D. Rockefeller.
1952 Un incendiu distruge atelierul lui Lipchitz din New York.
1958 O mare expoziție a operei lui Lipchitz străbate diferite capitale europene, pentru a poposi la Paris în 1959.

ÎNSEMNĂRI ALE LUI LIPCHITZ DESPRE EL ÎNSUŞI

.. . M-am format mai ales în Parisul dinainte de 1914 şi în călătoria mea în Spania unde începutul războiului m-a surprins la Mallorca. Rocile acestei insule şi ceea ce vedeam din înălțimea lor în depărtarea mării reprezintă desigur foarte mult în prima etapă a formării mele (...) Am fost obsedat de roci şi de piscuri, de grote şi de crăpături, de flora şi de fauna submarină (.. .) de cristalele de tot felul pe care mi-a fost dat să le văd şi să le ating şi pe care am simțit nevoia să le integrez în sculptura mea. Din toate acestea s-au născut încetul cu încetul o serie de opere, jumătate floare, jumătate rocă. jumătate turn, ființe stranii pe care astăzi le-am denumit « imagini duble », şi de care eu n-aveam pe vremea aceea nici cea mai mică idee. Multe din aceste sculpturi există şi azi, altele au fost distruse de mine însumi, speriat cum eram de aspectul lor straniu. De abia la începutul lui 1917 am început să fiu pasionat de cubism, în adevăratul înțeles al cuvîntului. În 1920. galeria L'Effort moderne (Leonce Rosenberg) îmi face expoziția, cartea lui Maurice Raynal apare aproape în acelaşi timp. Această expoziție şi această carte au avut o mare influență asupra evoluției mele. Sînt din nou tulburat în liniştea mea şi o nouă perioadă de dezvoltare mă aşteaptă.

Magdalena pocăită (1921). Femeie culcată (1922). . . *marchează noile mele preocupări. . .*
Cum terminasem mai multe comenzi pentru dl. Bar nes, precum şi o mare statuie începută în 1923, numită Femeie scăldîndu-se, *simțeam nevoia imperioasă de a spiritualiza mai mult volumul şi în acelaşi timp nevoia de a mă putea exprima mai repede şi mai direct. Aşa am ajuns în 1925 la sculpturile numite « Transparente» şi la tehnicile cu totul speciale pe care le-am folosit (pe baza procedeului cerii pierdute); pînă în anul 1928 tot pe acest teren am scormonit. în 1927, îmi amintesc că am realizat o sculptură în bronz, în tehnica pe care o menționez mai sus, şi pe care am intitulat-o* Pierrot evadează. *Era într-adevăr ca un semn de plecare spre orizonturi noi. Ca şi cînd, după ce-mi făurisem limbajul aş fi simțit nevoia să vorbesc, să povestesc în acest limbaj istorii care mă priveau îndeaproape. Pe aceeaşi linie continui şi azi, mergînd adesea pe căi diferite, dar care duc toate în acelaşi punct.*

JACQUES LIPCHITZ
(Text comunicat de GERMAIN BAZIN)

Calific aceste sculpturi drept semi-automatice pentru că sînt create în mod instinctiv. Formele pe care le obțin astfel, le studiez în primul rînd din punct de vedere tehnic. Mă îngrijesc să elimin tot ce nu poate conveni bronzului. Numeroase imagini mi se impun, ori de cîte ori mînuiesc volumele. în general una le domină pe celelalte. Pe aceasta o aleg şi o iau ca punct de plecare. îmi continui lucrul, deplin conştient, pînă în clipa în care dobîndesc o viziune clară a lucrurilor. Se întîmplâ ca această percepție să se transforme întrucîtva de la o zi la alta, pentru că însăşi starea mea de spirit se modifică. De aici înainte sculptura (a cărei formă primară nu variază de loc) ia un aspect cu totul inedit, adaptîndu-se inspirației mele. Nimic nu e mai pasionant decît urmărirea acestor transfigurări pe care nu le pot controla.
Sculptez de foarte mulți ani. Constat acum că după perioade de lucru pe deplin lucid, simt o nevoie, uneori nestăpînită, de efuziune şi de expansiune lirică. Aşa s-au născut Transparențele *mele din 1925, după o perioadă de cercetări dificile şi de înfruntări, al cărui obiect era descoperirea unui nou vocabular plastic. Tot aşa au văzut lumina zilei .. .* Variațiile *care au urmat incendiului din*

atelierul meu, în 1952. Azi, după ce am consacrat cîțiva ani Fecioarei *şi marii statui pentru Fairmont Parii, sculpturile semi-automatice constituie pentru mine o evaziune şi o eliberare. Nu am totuşi intenția de a reduce la un sistem procesul spontan de lucru prin care s-au născut aceste opere. Sper doar că cele treizeci şi trei de sculpturi semi-automatice pe care le-am făcut îmi vor fi îmbogățit imaginația.*

J A C Q U E S L I P C H I T Z (Prefață Ia catalogul expoziției *Jacques Lipchitz Thirty-three Semi-Automatics (1955—1956) and Earlier Works (1915—1928),* galeria *-Fine Art Associates*, New York, 1957)

ZADKINE

1890 *14 iulie*. Ossip Zacikine se naşte la Smolensk, Rusia, într-o familie de constructori de vapoare.

1906 Este trimis de tatăl său la Sunderland, orăşel din nordul Angliei, pentru a învăța limba engleză, dar se ocupă mai mult de sculptură. Nu prea satisfăcut de învățătura pe care o primeşte, pleacă la Londra pentru a-şi realiza visul de a se iniția în arta sculpturii.

1907 Dificultățile mari prin care trece îl determină să se reîntoarcă la Smolensk. Scurt timp după aceasta, tatăl său îl autorizează să se întoarcă la Londra. Studiază timp de un an la Şcoala politehnică de arte şi meserii. Se întoarce apoi în Rusia.

1909 Soseşte la Paris, unde frecventează timp de cîteva luni Şcoala de belle-arte. în anii următori se va instala în La Ruche, apoi în strada Vaugirard nr. 114, iar după aceea în strada Rousselet nr. 35.

Trăieşte din plin viața din Montparnasse. Primele lucrări.

1915 Intră în armata franceză. Brancardier în 1917, este gazat şi reformat. Se întoarce în Montparnasse. Perioada cubistă.

1921 *Ghitaristul.*

Devine cetățean francez.

1926 Se mută în Rue d’Assas.

1928—1940 Sculpturi în lemn, dintre care unele policrome: *Or ¡eu, Sfîntul Sebastian, Crist.* Popasuri în locuința sa din departamentul Lot.

1940—1944 Se refugiază la New York.

1944 Se reîntoarce la Paris.
1950 I se decernează premiul de sculptură al Bienalei de la Veneția.
1953 *Monumentul pentru un oraş distrus* este instalat la intrarea în portul Rotterdam.
1958 Retrospectivă la Casa gîndirii franceze.
/1968 Zadkine moare la Paris./

ZADKINE ÎN GRECIA

Deodată, coloane.
Poate şapte sau opt. Pietre mari, sub capiteluri ştirbite, trupuri îndesate şi robuste, de culoare galbenă.
De la bază, linia enormă urcă, propulsată, dreaptă şi dură, îndepărtînd albastrul cerului.
În partea de sus, presimțind apropierea cărnii ondulate a capitelului, verticala ezită, şi printr-o voință ciudată, devine imperceptibil înclinată, strîngînd de o parte şi de cealaltă piatra, întărind-o.
Astfel, pe albasrul moale al cerului, se desenează doar cîteva volume cu străluciri verticale.
O țîşnire spontană, luminată de pîlpîirea propriei sale emoții; limbaj pe care-l simțeam numai, fără a-l putea adapta la o dimensiune; intenția umană.
Te aflai dintr-o dată, fără să fi fost prevenit, în fața unui eveniment ale cărui rădăcini şi ecouri, pierzîndu-şi atracția umană şi imediată, prin cine ştie ce dezastru purificator, apărea brusc în deplina lui strălucire palidă; dezvăluind în aceeaşi clipă profunzimi şi spații parcurse, pentru a ajunge la un laconism cristalin. Sințeam că, prin amplitudinea sa densă, acest laconism ținea de o ordine ce depăşea omul.
Erai tentat să «asculți» liniştea acestor volume țîşnind pe fondul cerului, păstrîndu-şi semnificația pierdută, dar din care țîşneşte savoarea unui fruct spirituaL Contemplarea avea drum liber; simțindu-se biciuitey analiza evenimentul cu toată puterea motorului logic, dar dintr-o dată devenea limpede că, în ciuda acestei acuități, ea nu putea să fie suficientă, căci era necesar, pentru a se apropia de realitatea interioară, ca un alt simț al dimensiunii să intervină. Reîncepeam.

Vedeam pietre cilindrice aşezate una peste alta.
Două linii, aproape paralele... Pe măsură ce privirea scrutătoare urmărea ascensiunea lor, nervul optic înregistra ceva anormal – liniile conturînd piatra aveau o imperceptibilă aplecare spre interior, spre centrul cercului. Parcurgînd întreaga linie de jos în sus, « *vedeam* » *dintr-o dată această abatere, abia perceptibilă.*
Eram în fața a două temperaturi; una, emanată de pâmînt, era de natură obstinată şi vegetală, în timp ce cealaltă, pe măsură ce paralelismul slăbea, primea toate violențele undelor centrifuge pârînd să se eterizeze, devenind pradă a legilor diametral opuse.
Astfel încadrată, piatra se modela evoluînd spre capitel, în volume la care fiecare inel intensifica temperatura emotivă, devenind în cele din urmă un sistem filozofic a cărui esență, ale cărui rădăcini erau făcute din cele mai vechi, din cele mai profunde şi mereu noi adevăruri. Privirea emoționată plutea spre orizontul imprecis. Materia şi spiritul se întîlneau.
Pe măsură ce priveam aceste rămăşițe ale templului lui Apollo, fraza solitară a colonadei sale şi semnificația ei păreau să mă pătrundă de misterioasele lor legi ale proporțiilor şi de sensul lor lăuntric.
Limpezimea şi grația mă cuprinseseră. Vedeam, pentru prima dată, coloana dorică.

Z A D K I N E *(Călătorie în Grecia. Trei lumini*, ediție în afara comerțului realizată prin grija cîtorva prieteni olandezi ai sculptorului, 1955)

XIX. CURENTUL REALIST

MARQUET – VLAMINCK – DERAIN – DUNOYER DE SEGONZAC

Tn timp ce diferitele tendințe ale cubismului colabo- * rau la un triumf al valorilor spirituale, realitatea nu-şi pierdea nici ea drepturile. Le revendicase mai demult, prin explozia fauvismulul. Desigur, fauviştii violentau culorile

naturii, dar nu era acesta oare pentru ei un mod de a recunoaşte în culori puterea şi prestigiul unuia dintre cele mai caracteristice *fenomene,* a uneia din cele mai caracteristice *aparenţe* ale naturii ? Natura este, de la primul contact, culoare; prin culori, prin culorile ei, natura ne atinge simţurile suscitîndu-le complicitatea. 0 dată depăşită această primă perioadă, fauviştii aveau să fie în dezvoltarea lor ulterioară fideli naturii.
Termenii de « naturalism » şi de « realism » sînt echivoci, sau cel puţin trezesc echivocul în gîndirea publicului. Acestuia i-a intrat în cap ideea imitării şi a reproducerii şi cere artistului, fie că artistul se consideră realist sau nu (dar bineînţeles în primul rînd artistului realist) să-i dea o imagine a realităţii exterioare a naturii, conformă cu aceea pe care el, publicul, crede că o deţine. în limbajul artelor plastice – pe care nu le mai numim ca altădată artă imitativă – realism înseamnă cu totul altceva, realismul explică un anumit raport, în mintea artistului şi în decursul operaţiunii creatoare, cu realitatea. 0 anumită prezenţă a realităţii. 0 anume dorinţă, o anume inspiraţie din realitate. Toate acestea implicînd, bineînţeles, o infinită diversitate de grade, de distanţe şi de transmutări. în orice caz – şi într-o mie de moduri –, realitatea este în funcţie de operaţia la care procedează artistul realist.
La puţini dintre artiştii timpului nostru s-a manifestat această prezenţă a naturii la fel de emoţionant ca la Albert Marquet (1875—1947). După ardoarea fau- vismului, această insistenţă asupra naturii s-a temperat, rămînînd totuşi extraordinar de vie şi de constantă, aşa cum a fost în trecut în spiritul lui La Fontaine sau al lui Corot. Semnalăm de la început acea trăsătură a lui Marquet, capitală pentru un realist, şi anume calitatea lui de desenator, ce-l aşază printre cei mai buni desenatori pe care-i cunoaştem. încă de pe vremea prieteniei sale cu Matisse începuse să deseneze foarte mult, sub îndrumarea lui Gustave Moreau. Dar, la Matisse, desenul este o operaţie intelectuală fundamentală pe cînd pentru Marquet, desenul răspunde instinctului său realist, care se amuză de toate capriciile şi de toate prilejurile oferite de viaţă. Dar ce profunzime, ce promtitudine şi ce acuitate ! Cîteva trăsături de peniţă sau de penel concise, de o mare vivacitate, ca la japonezi, redau o mişcare, determină un spaţiu. De-a lungul întregii sale vieţi, Marquet a desenat

cu o imensă curiozitate, cu o surprinzătoare abilitate. Darul de a desena e susţinut Ia el de permanenta colaborare dintre mînă şi ochi; acestea acţionează împreună şi dintr-o dată, captînd gestul trecător, fie el al unei fiinţe vii, al unui om, animal, copac, vapor, mal... Această funcţiune organică de desenator pictorul o exercită neîntrerupt. Mîna şi ochiul sînt de o precizie identică, stabilind liniile unui peisaj, valorile diferitelor planuri, tonurile apelor şi cerurilor, efectele de lumină.
Impresioniştii topiseră senzaţiile optice într-o vastă uimire prin care se exprima noţiunea lor predominantă de lumină şi de atmosferă luminoasă, filozofia lor pan- teistă. 0 metafizică, mai mult sau mai puţin conştientă, mai mult sau mai puţin explicit formulată, dar care era metafizica timpului, marea lui invenţie, le depăşea posibilităţile fizice. Senzaţiile lor erau tributare acestei metafizici, fiind absorbite într-o vastă exaltare a luminii suverane, naturală sau artificială, a strălucirii lămpii de gaz, a umidităţii aerului şi primatului elementelor. Această beţie cosmică o dată înlăturată, un nou venit ca Marquet putea să recapete conştiinţa solidităţii lucrurilor, rămînînd, modest, la senzaţiile sale şi căpătînd o conştiinţă exactă a acestora, aşe- zîndu-le la locul lor. Acest adevăr, fauvismul l-a în- văţat să-l redea într-un mod în acelaşi timp epurat şi intens. Dar o dată încheiată şi această sărbătoare care a fost fauvismul, epurarea şi intensitatea nu mai trebuie subliniate, şi ele vor contribui fără un joc excesiv la exprimarea emoţiei unui spectacol. O valoare a fost dobîndită: simplitatea.
De acum înainte Marquet poate picta peisaje, în special marine, cu simplitate, poate înfăptui miracole, fericite, răscolitoare miracole. îi plac porturile, hornurile, coşurile fumegînd, vapoarele, rîurile, plajele, toate acele locuri care îi puteau determina pe impresionişti la simfonii dizolvante, din care Marquet degajă însă mişcarea, fuga, viaţa, lumina, fără a pierde nimic din ele, lăsînd lucrurile să fie aşa cum sînt. El se situează în punctul cel mai favorabil pentru a cuprinde întinderea cea mai vastă, înfruntă elementul în deplina lui mişcare şi magie, acceptînd cu o afectuoasă ironie activitatea oamenilor. în mijlocul naturii el va rămîne un călător, dar căruia îi place să se plimbe după voie, care vede departe şi căruia îi face plăcere să meargă departe. Caută perspectivele pion jante

şi atmosferele transparente, cotul rîului unde cursul se lărgeşte, frunzişurile care se grupează în diverse depărtări.
Nu e de mirare că a excelat în acuarelă, tehnică rapidă, ca şi desenul, dar care redă totodată vivacitatea culorilor cu fluiditatea elementelor. Nu e de mirare nici că-i place să lucreze după model uman, tratîndu-l, mai ales în perioada sa fauvistă, cu un fel de cruzime acidă. Nudurile sale sînt precise, seci, cam acre. Portretele sînt paginate cu o robustă dezinvoltură, într-un cuvînt, el era un artist deosebit de inteligent. Nu vreau să spun prin aceasta că la el intelectul domina celelalte facultăţi: dimpotrivă, Marquet era un realist, situat prin urmare în opoziţie cu arta intelectualistă a timpului său. Principala lui calitate este sensibilitatea Ia aparenţele exterioare. Dar această sensibilitate de calitate se supune inteligenţei, ea însăşi de calitate, lucidă, promptă, incisivă, o inteligenţă care judecă, situează, domină şi nu se înşeală niciodată. Această inteligenţă marcase figura omului, privirea lui clipind în spatele ornionului, aspectul său modest şi şters, tăcut, cu Lcea tăcere de pictor, tăcerea profundă a omului care î-are nevoie să vorbească, dar care a văzut.
VÎarquet era din Bordeaux. Othon Friesz (1879—1949) :ra dintr-un alt port, Le Havre, ca şi Dufy, ca şi îoudin sau Monet. Nu putem îndeajuns sublinia în- luenta mării, ce scaldă pe trei laturi ţara, asupra geniului francez. Othon Friesz debutează ca impresionist, intră apoi, aşa cum am văzut, în echipa făuriştilor. Fauvismul său nu e, desigur, la fel de violent h culoare ca al colegilor săi dar se manifestă într-o nare simplificare a liniilor. Friesz îşi va păstra întot-ieauna această uşurinţă în descrirea unui peisaj în iniile sale mari, esenţiale, descrise amplu. Ceea ce ii caracterizează este un amestec paradoxal de elocvenţă şi de concizie: el desenează pe pagini mari, cu Forţă şi lirism, dar cu o scriitură sumară ce nu caută decît să rezume. Ne dăm seama că preocuparea sa profundă este compoziţia şi că el înţelege să-şi compună peisajele tot aşa cum îşi compune naturile moarte. Această preocupare pentru compoziţie, pentru o compoziţie din ce în ce mai bogată îl va face să introducă personaje în vastele şi robustele sale peisaje cu mari arabescuri baroce.
Nu e mai puţin interesant să-i urmărim, în itinerarul lor, pe ceilalţi fauvişti, să vedem, de pildă, în ce mod fauvismul incisiv, adeseori admirabil, al lui Van Don- gen,

cu maniera sa de mare pictor ce are simţul culorii şi al pastei, a ajuns Ia acel brio de portretist monden care în complezenţa sa faţă de modele ştie totuşi să păstreze o luciditate maliţioasă. Lumea, societate care se roagă de el s-o picteze nu e o societate stabilă şi gravă, ci o societate creată între două războaie, trepidantă, şi căreia îi sînt necesare alcooluri peremptorii pentru a se convinge de propria sa existenţă. Prin urmare, cu mijloacele vervei sale specifice, pe care fauvismul i-o întreţine, Van Dongen o va reprezenta accentuîndu-i trăsăturile strălucitoare, artificiale şi afectate ce se potrivesc cu viziunea sa şi-i satisfac în acelaşi timp gustul cam blazat şi dornic de senzaţie.

Destinul lui Vlaminck este diferit. Din perioada petrecută împreună cu Derain la Chatou, el a păstrat elanul periferiei şi un caracter refractar. în ciuda succesului, arta sa a rămas simplă iar omul a continuat să se afirme şi mai zgomotos, după cum rezultă şi din ţurbulenţa anarhistă a scrierilor sale. Turbulenţă care îşi greşeşte uneori ţinta şi nu mai ştie ce anume trebuie să distrugă pentru a-şi dovedi voinţa şi musculatura. La urma urmelor, revolta lui Vlaminck e din acelaşi aluat ca şi la Céline, adică o revoltă contra-* făcută. în pictură, artistul a cedat facilului, repetînd şi debitînd imagini care, ce-i drept, se născuseră sub penelul lui, dar care de altfel, oricît de reuşite ar fi fost, n-au mai egalat niciodată marile sale îndrăzneli din perioada fauvistă. Cu aceste rezerve, trebuie totuşi să admirăm izbucnirile lui Vlaminck, primele trăsături ale instinctului său, dragostea directă şi vehementă pe care în sufletul său popular o purta naturii. El a rămas tot timpul acelaşi alergător ciclist din tinereţe, străbătînd cîmpiile atras de fuga oblică a copacilor ce-şi închid ogiva deasupra lui. în expresia acestei plăceri, Vlaminck, colos furios, este autentic, după cum e adevărat şi în naturile sale moarte – dense şi negre. Viteza, forţa au transformat, incontestabil, epoca noastră, iar Vlaminck e unul din martorii acestei transformări. De unde arta sa furtunoasă, tristă, dinamică, profund dramatică.

Cu totul diferită este natura lui André Derain (1880—1954), prietenul său, cu care avea în cele din urmă să se certe. El, dimpotrivă, e ponderat, măsurat, se retrage din faţa obstacolelor. Cariera sa avusese totuşi un început sprinten, iar pînzele sale fauviste executate la Collioure, la

Marsilia, Ia Londra sînt din cele mai uimitoare. Şi nu era oare necesar un geniu imperios pentru a îmbrăca realitatea Londrei într-o feerie atît de neaşteptată? Cézanne şi cubismul l-au neliniştit după aceea, iar în pînzele sale apare negrul, apar decupajele voluntare, stilizarea gotică sau bizantină ori chiar în spiritul artei negre. Ca o profeție avea să se adeverească judecata lui Apollinaire, conturînd figura artistului : « După perioadele sale de tinerețe, Derain s-a întors spre sobrietate şi măsură. Din aceste eforturi au rezultat opere a căror măreție se apropie uneori de un caracter religios, şi în care unii au vrut să vadă, nu ştiu de ce, urme de arhaism ». Urmele: arhaice servesc la ceva: ele marchează o nevoie regresivă, inseparabilă de orice aspirație spre clasicism. Acesta nu se poate realiza fără cultură, adică fără cunoaşterea stilurilor din trecut, care ajunseseră la desăvîrşire. Iar Derain le cunoaşte pe toate, nu numai pe acelea care sînt celebrate în manuale, ci şi pe acelea spre care se întoarce curiozitatea momentului, chiar şi pe acelea care nu trec decît drept arhaice, stilurile primitive şi barbare. Acestea din urmă însă, stilurile primitive şi stilurile barbare, au şi ele perfecțiunea lor. Iar marea idee a momentului este de a descoperi şi de a proclama perfecțiunea.

Clasicismul lui Derain şi gustul său pentru clasicisme, adică pentru formele ridicate la rangul de categorie şi de tip, sau altfel spus, gustul său pentru categorii şi clasificări se manifestă printr-o erudiție plastică şi prin marea varietate de obiecte pe care le făcea pentru el însuşi, sculpturi în piatră sau metal, lucrări de ceramică, medalii, măşti. Din exact aceleaşi motive profunde el a ştiut să se afirme, pînă şi în cele mai mici lucrări făcute pentru teatru sau pentru balet, ca un decorator savant, în tradiția maeştrilor de ceremonii şi artificierilor din Renaştere şi din secolul lui Ludovic al XIV-Iea. în sfîrşit, prin ilustrațiile făcute la cărțile lui Apollinaire sau Max Jacob şi prin întreaga sa operă gravată, el a contribuit la renovarea deliberată, la însănătoşirea gustului, întreprinsă în perioada dinainte de războiul din 1914. în toate aceste activități de artizan inteligent, de om de înaltă cultură, se manifestă ideea esențială a clasicismului, aceea a unei frumuseți care trebuie atinsă, diferită în timp şi spațiu, dar meri- tîndu-şi deopotrivă permanența şi un loc de frunte

în certitudinea şi seninătatea Muzeului. Această idee inspiră toată producţia lui Derain din perioada sa de maturitate, justifică dorinţa de ordine la acest pictor născut într-o epocă de invenţii revoluţionare şi pe care primii săi paşi îl îndrumaseră spre invenţii revoluţionare. E aci o contradicţie ciudată. Temperament atletic şi sălbatic, spirit lucid, neliniştit, umbros, muncit de nelinişti aprige, aplecat spre lumea lui interioară, retras în această lume, Derain îşi găseşte demnitatea în ambiţia care e în acelaşi timp neliniştea lui. 0 gravă şi largă ordonare îi constrînge personajele Ia imobi- lîtate, impunînd chipurilor pictate de el, nudurilor sale un stil şi o mască, fixînd natura în cadrul unor peisaje destul de pustii şi care şi-au inventat copacii lor proprii. La fel, această ordine ţinînd de un spirit de geometrie şi de un spirit teatral, guvernează şi naturile moarte, de o superbă austeritate şi de o tristeţe maiestuoasă situîndu-l astfel Ia loc de frunte în tradiţia acestui gen eminamente francez, în cadrul şcolii neorealiste, Derain exprimă o voinţă aparte de clasicism. Alţi pictori vor revela o altă posibilitate a picturii realiste, sau a picturii pur şi simplu, a picturii concepute în termeni generali şi fără limitarea la teorii parţiale, la doctrine, Ia experienţe: posibilitatea de a se consacra marii decoraţiuni. E cazul lui Charles Dufresne (1876—1938). Acesta s-a desprins de cubism, dar cubismul l-a influenţat totuşi, acordîn- du-se cu înclinaţia sa personală către o artă de compoziţie. De altfel, Dufresne e un artist care a excelat în acest domeniu cu o rară vigoare, căreia i se adaugă un remarcabil talent de colorist. îndrăgostit de scenele nord-africane, de vînători, de lupte, de teatru, el apare în vremea sa nu ca un clasic de tipul lui Derain, ci ca un romantic şi ca un moştenitor neaşteptat de direct al lui Delacroix. Pictor mural, tapiser, decorator, opera sa contrastează cu neliniştile contemporane, are ceva anacronic, impunîndu-se în acelaşi timp prin strălucirea, prin siguranţa şi amploarea ei. Regăsim poate în ea ceva din stilul şi din gustul care au triumfat la Expoziţia artelor decorative din 1925. Dar aceasta ar însemna s-o obligăm la o datare – şi, prin aceasta chiar, s-o facem să dateze –, ceea ce ar însemna să justificăm într-un mod prea strimt şi artificial impresia de insolit şi de inactual pe care ne-o procură. Or, trebuie să fim încredinţaţi că, operă a unui mare artist, ea îşi va căpăta locul în perspectiva istoriei aşa

cum va putea fi ea scrisă mai tîrziu, atunci cînd ne vom fi obişnuit cu caracterul ei excepţional, savurîndu-i fără reticenţă calităţile de măiestrie şi de imaginaţie. Aptitudinea pentru marile decoraţiuni era şi calitatea unui alt fermecător artist, dispărut prea de timpuriu, Jean-Louis Boussingault (1883—1943). Darurile sale de pictor, graţia tuşei sale, coloritul lui inegalabil, materia savuroasă, fac şi din el o excepţie minunată.

Pictori de calitatea lui Dufresne şi Boussingault obligă spiritele cele mai exigente în materie de inovaţii şi de căutări să-şi pună întrebarea: ce-ai putea cere mai mult unui pictor? Ce altceva, decît această desăvîr- şire? Inovaţia şi căutarea îşi au valoarea lor incontestabilă. Dar perfecţiunea, care poate fi spontan apreciată, îşi are şi ea valoarea ei. Un miracol de perfecţiune în- cîntă, şi e drept, şi e necesar să ne lăsăm furaţi de farmecul său. Litografiile lui Boussingault şi guaşele sale ilustrează viaţa Parisului şi a Londrei, artistul s-a amuzat pe spinarea epocii, pe care era de altfel predispus s-o înfrumuseţeze. Există o mondenitate agreabilă la Boussingault, ca şi la prietenul său Luc-Albert Moreau (1882—1948), desenator, gravor, ilustrator, ambii extrem de atraşi de plăcerea vieţii, plăcere întreruptă, ca şi pentru întreaga lor generaţie, de întunecimea tranşeelor din 1914—1918. Evocînd aceşti doi artişti, curiozitatea, inteligenţa, caracterul lor nesăţios, începem să visăm ca la un lucru pentru totdeauna pierdut, la o anume idee de artă care e arta vieţii şi în acelaşi timp arta de a trăi. A picta viaţa, poate însemna în acelaşi timp a gîndi la viaţă şi a trăi un anume *mod de viaţă.* în climatul acestei scurte epoci, realism înseamnă pentru aceşti artişti, în cadrul unei morale a vieţii reale, al unei înţelegeri a vieţii reale, al divertismentelor, moravurilor şi plăcerilor decorului ei, o filozofie în care se regăseşte ceva din epicurismul lui Stendhal şi din dandysmul lui Baudelaire. Încîntătoarele naturi moarte ale lui Boussingault, portretele sale de femei, intensa poezie a grădinilor în floare, tablourile cu boxeri ori cu scene de circ ale lui Luc-Albert Moreau, ca şi cumplitele şi noroioasele lui tablouri de război, toate acestea, oricît de diferite ne-ar părea, sînt fructul aceleiaşi experienţe trăite: exista pe atunci o mare poftă de viaţă care pentru a se povesti în imagini dispunea de mijloace tehnice de cea mai desăvîrşită perfecţiune. Protagoniştii momentului erau oameni de lume şi artişti

de cea mai mare abilitate şi ştiinţă. întreruperea unui alt război şi tot felul de răsturnări, nu numai artistice ci şi politice şi sociale, ne constrîng să considerăm acel moment cu o anume melancolie, presimţită, de altfel, chiar de aceşti artişti.

Cu Dunoyer de Segonzac revenim la realismul pur, mai exact la naturalism, şi la un pictor care nu doreşte nimic altceva decît să fie un îndrăgostit de natură. De natură ţine prin nobila lui origine ţărănească. E născut în Ile-de-France, la proprietatea familiei sale de la Bousay-Saint-Antoine, între localitatea Brie şi pădurea Senart, pe malurile rîului Yerres. E destul să fi trăit acolo pentru a te situa în linia marilor peisa- gişti francezi de la Poussin şi Lorrain, – ale căror lucrări în sepia el le egalează prin toate desenele şi acuarelele sale, de o lumină şi de o forţă admirabile – şi pînă la solitarii de la Barbizon sau pînă la Courbet. Segonzac e din familia spiritelor rustice, virgiliene, şi se comportă în istoria picturii ca în cîm- piile sale, cu pasul greu, cu ochiul atent, frămîntîndu- şi culorile grave şi pasta aşa cum ţăranul îşi lucrează pămîntul. Cuvîntul se potriveşte lucrării pe care o săvîrşeşte şi ţăranul, şi coloristul. Acesta din urmă, cînd este un Segonzac, nu cunoaşte culorile ce duc la contraste şi la mîngîieri, ci pe acelea care nu oferă ochiului decît mase diferenţiate prin lumină. Sînt elaborări de pastă, ca nişte tencuieli lucrate cu unelte grosolane, picturi sumbre şi dure, avînd ceva uniform şi cotidian, o imanenţă compactă în care nimic altceva nu s-ar putea strecura. Nici măcar acea schimbare orară sau de anotimp pe care natura însăşi o cunoaşte, – natura în care impresioniştii doar această schimbare au vrut s-o vadă şi s-o celebreze. Se pare, dimpotrivă, că Dunoyer de Segonzac, clasic prin aceasta, ne-a făcut să ne întoarcem Ia ideea de natură în ceea ce aceasta are general, şi prin urmare sacru.

Regăsim neliniştea culturii şi a spiritualităţii, o dată cu Henry de Waroquier. Cunoaşterea locurilor glorioase ale Italiei şi a capodoperelor literaturii antice şi moderne, o nobilă ambiţie de măreţie, o constantă stare patetică a împins diversele cercetări ale acestui artist, rînd pe rînd pictor de peisaje şi de naturi moarte, decorator dar şi sculptor, mare sculptor, autor – în acest domeniu – al unor opere ciudate, masive, animate de spiritul primelor religii, al misterelor şi fabulelor. Waroquier este un autor

tragic. El studiază şi chipurile umane, în special chipurile de femei, prin care reprezintă tensiunea, pasiunile şi conflictele cele mai diverse. Peisajele lui Waroquier sînt totodată chipuri, fizionomii ordonate în scopuri expresive. EI poate fi comparat cu extraordinarul retorist Suarez, pentru care toate formele lumii, toate operele şi toate figurile culturii universale erau în acelaşi timp chipuri neliniştite şi solemne, reflectînd varietatea infinită a tragicului destin omenesc.

Zgomotul produs de marile revoluții estetice ale timpului nostru a acoperit întrucîtva în ochii străinătății opera totuşi rodnică a realiştilor francezi care continuă un curent tradițional al geniului național, şi aceasta cu intenții de despuiere şi într-un spirit de înnoire în care se simte influența timpului. Aceşti realişti sînt şi ei nişte moderni. Nu reacționari, anecdotişti sau academişti, dar n-are rost să mai insistăm asupra acestui punct. E totuşi cazul să nu considerăm ca neglijabile operele acelor mici maeştri de la galeria Berthe Weil, de la galeria Druet, de la Salonul de toamnă sau de la Salonul independenților care, cu răbdare, loialitate şi dovedind cele mai remarcabile calități de pictori şi-au făcut datoria. Ei constituie baza fecundă care a permis marea aventură. Cu alte cuvinte, ei sînt contrapunctul necesar acesteia. 0 şcoală nu s-ar putea susține doar prin insolitele fulgurări ale geniului ei speculativ, ci şi prin bogăția, adică prin constanta diversitate de opoziții. Cui întreabă: ce se petrece, ce s-a petrecut în Franța? nu e suficient să-i răspundem indicînd invențiile imperioase şi răscolitoare ce s-au impus prin strălucirea lor: trebuie să revelăm de asemenea dialogurile, controversele, toată activitatea de ansamblu care e, pe drept cuvînt poate, specifică geniului francez,- menținînd calitățile de inteligență, de talent, de ştiință şi de practică proprii temperamentului francez. Este de asemenea echitabil să-i evocăm pe artiştii de importanță secundară care, alături de na- bişti şi de fauvişti, fără a-i urma pe aceştia, s-au bucurat totuşi de stima lor: René Piot, Camoin, Jean Puy, Manguin, Lebasque, Laprade. Acesta din urmă, în special (1875—1931), are un farmec cu totul aparte şi descoperim cu surprindere Ia el o muzică minoră în spiritul lui Watteau, în figurile de femei în grădină şi în măştile sale. Aceeaşi dreptate trebuie s-o facem şi

cromatismului scînteietor al lui Gernez (1888—1948), sobrietății lui Asselin (1882—1947), Jean Marchan (1883-1941), Antral (1895—1939) sauHeuze, purității lui Durey, unor pictori cu un ochi atît de just şi de o sensibilitate atît de delicată ca Lotiron, prietenul lui La Fresnaye, şi acelui maestru de o rară măsură în realizările sale: Ceria (1884—1955). Despre ultimii doi, ca şi despre atîția alții pe care n-aveam cum să-i enumerăm, am putea pe drept cuvînt spune că au prelungit în climatul epocii noastre lecția lui Corot, şi aceasta ar fi de ajuns pentru a sublinia ca un omagiu necesitatea lor, şi a le justifica pe deplin aportul Ia permanența gustului francez. E poate cazul să evocăm aci amintirea Louisei Hervieu (1878—1954) care, condamnată de boală Ia o soartă dureroasă, a putut totuşi să redea, prin prestigiul creionului ei, strălucirea baude- lairiană a florilor, trupurilor şi mobilelor.

XX. MIJLOACELE SI SCOPUL ARTEf LUI DUFY

D aoul Dufy, care a aderat Ia fauvism, a făcut o * ^ carieră deosebită, devenind în cele din urmă un adevărat vrăjitor care farmecă şi amuză publicul. Un consens, dacă nu general cel puțin monden... deci mai restrîns, a recunoscut în imaginile sale imaginea timpului nostru în ce are el mai agreabil adică în *mijloacele sale de a place.* Era cît pe ce să nu mai vedem în arta lui Dufy – adevărat reflex al epocii noastre – decît un *mijloc de a place*. Iar acest mijloc e desigur excelent. însă o artă Ia care nu apreciem decît mijloacele ar fi o artă măruntă; n-ar fi, conform obiectului ei imediat, decît o artă de a place... Sau, cu alte cuvinte, un estetism. Or, arta lui Dufy este o artă mare şi, după examinarea amănunțită a mijloacelor, trebuie să avem în vedere şi scopul ei.

Cum unul din mijloacele în cauză era facilitatea, arta lui Dufy a fost considerată facilă. Istoriograful şi comentatorul său Pierre Courthion, care a examinat acest lucru îndeaproape, îl consideră însă « un pictor dificil», şi are dreptate. Facilitatea poate fi utilizată, printre alte modalităţi şi tehnici, de către cei mai dificili autori; ei nu rămîn mai puţin dificili, adică nu sînt de o complexitate şi bogăţie mai reduse, nu sînt mai puţin savanţi. Ar trebui, apoi, să examinăm ce înseamnă această noţiune de facilitate în ochii publicului. Nu-şi regăseşte el oare propria-i facilitate în arta lui Dufy, sau mai bine zis în judecata pe care o exprimă asupra acesteia? Propria facilitate, adică o lene măgulitoare? în arta lui Dufy facilitatea e cu totul altceva, e în primul rînd un mijloc ca oricare alt mijloc al artei, ca ermetismul de pildă. Acest mijloc a mai fost numit stenografie, adică o reducere a obiectului Ia forma sa cea mai strînsă şi mai subţiată, un semn cum nu se poate mai scurt, acela care prin urmare se scrie cel mai repede. Dar prescurtarea şi viteza nu trebuie să creeze iluzii. Expresia cea mai rapidă şi mai restrînsă nu e mai lesne de găsit decît expresia cea mai mare şi mai greoaie, iar căutarea ei este o operaţie spirituală la fel de serioasă ca oricare alta şi nu trebuie confundată nici cu improvizaţia, nici cu virtuozitatea.
E un mijloc care, spre deosebire de ceea ce am fi tentaţi să credem, se potriveşte de minune pentru reprezentarea a tot ce e mai mare şi mai absorbant, mai hrănitor, substanţa însăşi a schimbului religios: elementul. Elementul în care trăim, în care ne mişcăm, şi cu al cărui ritm se acordă ritmul nostru: cerul, apa, pămîntul. Acest triplu element, « facilitatea » lui Dufy îl exprimă prin mişcările ce-I însufleţesc sau cu care-l însufleţesc făpturile: norii, păsările, undele, peştii, bărcile cu pînze, izbucnirea vegetală.
Acestea sînt forţele care, indicate cu un semn precis printr-o mică însemnare cu mîna, exprimă natura. Imensă, eternă, natura e astfel exprimată prin minuscul şi efemer. Dar aşa o vrea spiritul şi în aceasta stă una din forţele ei. Spiritul care, ca şi fulgerul, e intens şi prompt, se opreşte Ia ceea ce-I satisface. Totuşi obiectul său de studiu e natura – dintre toate, acesta e cel mai vast – şi ei, naturii, zeiţei, mamei Natură, Dufy, pe care unii îl

credeau frivol, i-a purtat, dintre toți pictorii timpului nostru, dragostea cea mai mare şi credința cea mai neobişnuită... Natura îşi continuă activitățile ei, enorma ei respirație, extinderea, creşterea şi multiplicarea ei, întreaga operă a giganticei ei monotonii. Spiritul însă nu repetă, căci rolul său este de a înțelege, şi de ce ar repeta ceea ce a înțeles? E destul, spuneam, e destul un element, val, undă, spic. La fel cum e suficientă o atingere de arcuş pentru a exprima toată muzica, aceasta fiind şi ea, ca şi universul, un element în care simțurile şi spiritul plutesc nedefinit.

Operația, în muzică şi pictură, se continuă fără sfîrşit, dar operația spirituală o dată produsă n-ar trebui să credem că a fost chiar aşa de simplu. Ea e simplificare, nu simplitate. Iar a desăvîrşi nu e la îndemîna oricui. Erau necesare darurile de subtilă inteligență şi de simpatie generoasă cu care fusese înzestrat acest mare artist, Raoul Dufy.

Deci, o dată indicat semnul, el trebuie urmat de cîteva puncte de suspensie, eventual chiar de un gol. Acestui gol trebuia să i se atribuie, la rîndul lui, o semnificație, o realitate. Căci nu e nici el o formă a facilității strălucite şi superficiale, aproape impertinente, prin care lumii îi place să definească îndeobşte arta lui Dufy. Şi nu atît un lucru trecător, un zbor de pasăre, un val fremătător, o unduire de lan vrea să redea această artă, cît – mai interesantă chiar din punct de vedere plastic – fugacitatea acestora, urma pe care o lasă brazda rămasă pe unde au trecut. Un lucru trece, a trecut. Dar şi aceasta este o judecată a spiritului, judecată exprimată prin mijlocirea mîinii de vreme ce e vorba de un pictor, de o mînă de care obiectul a scăpat chiar în clipa cînd ea îl prinsese. Iată ce se manifestă în modul cel mai sensibil în desenele artistului, în minunatele lui schițe care egalează, dacă nu chiar depăşesc pe Saint-Aubin şi Jongkind! Dar picturile ştiu să ne transmită Ia fel de bine şi ele această impresie de hotărîre universală, înnoindu-se pe măsură ce dispar, căci acolo unde dispare linia apare culoarea, şi aceasta în modul cel mai uimitor! în planuri largi, de tente pure, reduse şi ele Ia o formă strictă ce taie spațiul, depăşind sau prescurtînd uneori partea pe care trebuie s-o semnifice, contribuind la operația generală de semnificare: aici sînt lanuri de grîu,

iar colo valuri, totul continuînd să se onduleze şi să strălucească şi să minuneze lumea pînă în veacul veacurilor.
Dacă prescurtarea e metoda cea mai adaptată la spectacolele obişnuite şi armonioase ale multiplicării nelimitate, artistul ştie să renunțe la ea pentru a se amuza, dimpotrivă, de toată diversitatea fortuită acumulată în locurile unde omul a colaborat mai îndeaproape cu natura, construind arhitecturi, mobile, costume, impunîndu-şi moda şi jocurile. Aci, trăsătura cursivă, aeriană a lui Dufy nu mai străpunge elementul, ci determină structuri, le orientează şi combină; avem de-a face cu un fel de plenitudine şi profuziune în care uşurința devine energie. Carcase de vapoare, trupuri de femei, copacii promenadelor, mulțimea la curse, acoperişuri, balustrade, cupele fîntînilor, volute de consolă se înghesuie fără ruptură, evocînd întreaga somptuozitate concretă şi capricioasă a stilului baroc. Şi e de înțeles că acest geniu chibzuit a învățat cel mai mult din acea perioadă a carierei sale admirabile, cînd, renunțînd Ia prospețimea îmbătătoare a fauvismului, a urmat lecția lui Cézanne, apropiindu-se de disciplina şi de gravitatea cubismului, încă o eroare de rectificat: nu trebuie să ne mulțumim să vedem în Dufy, cu o indulgență întristată, un «decorator». Este un decorator, desigur, dar acest artist care se ştie şi se vrea un artizan, a reînnoit complet gustul epocii noastre prin țesăturile, tapiseriile, lucrările de ceramică şi cărțile sale ilustrate, produse ale atîtor meserii de care s-a ocupat şi în care a excelat. Prin aceasta el este egalul acelor maeştri din secolul al XVIII-Iea care puteau să decoreze cu aceeaşi uşurință locul unei procesiuni sau un scaun portabil, ori să producă o capodoperă de pictură. Dar, ca şi aceştia, el ştia că dacă şi una şi cealaltă dintre aceste funcțiuni pretind aceeaşi conştiință, acelaşi geniu, ele ascultă totuşi de legi diferite. Astfel încît, dacă întreaga artă, întreg geniul Iur Dufy pot fi identificate în operele sale decorative, cu totul alte preocupări apar în picturile sale, adevărate structuri, capodopere de inventivitate plastică, mărturii nepieritoare ale unuia dintre cei mai originali creatori ai timpului nostru. N-ar avea rost să insistăm prea mult: există o diferență nu de valorizare între o fişie de pînză şi o pînză de şevalet, între o operă

decorativă ale cărei motive se repetă şi o operă de pictură care formează un tot determinat. Spirit raţional, Dufy cunoştea această diferenţă, ştiind că orice producţie este comandată de finalitatea ei şi că în această umilă supunere faţă de propria sa natură rezidă marea ei demnitate. Putea face orice, şi aceasta e o bogăţie, şi ea generează o mîndrie justificată. Dar putînd crea un imprimeu, el nu făcea acelaşi lucru în pictură; era un pictor al decorativului, şi nicidecum un decorator din aceia care ştiu doar să decoreze, chiar dacă o fac cu un anume farmec. Uşurinţa cu care această calitate este atribuită unor artişti, expediaţi astfel în rîndul artiştilor minori constituie unul din cele mai mari păcate fată de spirit.

Dufy a fost şi el repede clasat ca un pictor al fericirii şi bucuriei. A îndrăgi bucuria, fericirea şi a le exprima, aceasta impune o artă cu infinite posibilităţi. Dufy a pictat Nisa, regatele, cursele, cazinourile, concertele, serbările, recepţiile. El participă, bineînţeles, la toate aceste încîntări, dar cu o notă de ironie. Căci ştie la ce să se aştepte, ştie că majoritatea participanţilor sînt de obicei nesemnificativi sau chiar ridicoli. Nu merită să fie indicaţi decît printr-o mică trăsătură. Dar tocmai aici se exprimă minunatul lui fel de a fi: căci chiar dacă ar fi participat mai mult, dacă s-ar fi interesat mai îndeaproape de aceste scene trecătoare, tot nu s-ar fi putut împiedica să arate o anume ferocitate amară şi satirică, în felul unui Goya sau, şi mai bine, a unui Lautrec. Ironia lui rămîne la suprafaţă, Ia suprafaţa pînzei, ca o trăsătură, ca o urmă de penel. Şi, dacă nu este un decorator, nu este nici un moralist. Dar, repetăm, e pictor şi pasiunea lui este o pasiune de pictor! În primul rînd şi înainte de orice altceva meseria e aceea care-l condiţionează. Desigur, această meserie, această savantă meserie nu e în largul ei decît în imagini fericite, iar acesta este un semn al excepţionalei, miraculoasei naturi bonome şi fericite a sufletului său ingenuu şi cristalin. Problema e de a menţine acest meşteşug Ia înălţimea unei atît de rare predispoziţii şi ea rămîne Ia fel de îndrăzneaţă ca şi acelea care îi solicită pe artiştii altfel predispuşi, patetic de pildă. Regăsim aici ceea ce aparţine exclusiv lui Dufy, un artist, un creator care gîndeşte şi se stră-

duieşte. A fost oare îndeajuns luat în serios faptul că acestui «autor de lucrări amuzante» i se datorează pictura decorativă *Electricitatea,* una din cele mai mari suprafeţe pictate vreodată, cu nenumăratele studii şi cu munca enormă pe care aceasta a implicat-o? E paradoxul ce apare, de altfel, la capătul unui întreg lanţ de paradoxuri: o artă făcută din prescurtări, din uşurinţă şi agrement, din sentimente obişnuite, ca dragostea pentru natură, pe care toată lumea crede că o cunoaşte şi o împărtăşeşte, considerată de toată lumea ca un sentiment natural, —toate acestea contribuind Ia o operă explicată în realitate doar de seriozitate, reflecţie profundă şi muncă, o operă ce pare făcută în aer, adică în vid şi care, dimpotrivă, e caracterizată de plenitudine. Spre plenitudine converg desenul, repertoriul de trăsături şi de semne pe care şi le-a creat Dufy, dar şi culoarea, albastrurile lui extraordinare, verdele, galbenul, violetul care-i acoperă pîn- zele, saturîndu-le într-o mare explozie de intensitate. Asupra acestui din urmă punct, atît de important în arta lui Dufy, în planul prestigios al tuturor mijloacelor de un atît de mare efect pentru scopurile sale, trebuie să ajungem la artizanul din el, a cărui scrupuloasă şi ferventă curiozitate se îndreptase spre descoperirile lui Maroger: folosirea unui nou liant i-a întărit pasiunea pentru culoarea strălucitoare şi durabilă, reuşind să facă din fiecare pînză un obiect perfect şi preţios, cu adevărat unic. Nimic nu lasă de dorit, totul e acoperit, totul este spus, şi aceasta cu mijloace aduse, toate, la cea mai strictă şi expresivă esenţă. Dintre ele culoarea e, fără îndoială, lucrul cel mai admirabil care trebuie apreciat în miracolul Dufy.

MARQUET

1875 *26 martie.* Albert Marquet se naşte la Bordeaux. îşi face studiile în acest oraş.

1890 Vine la Paris, la Şcoala de arte decorative unde face cunoştinţă cu Matisse.

1897 Frecventează la Şcoala de belle-arte atelierul lui Gustave

Moreau. Aci face cunoştinţă cu Rouault şi-l reîntîlneşte pe Matisse, legînd o strînsă prietenie cu el şi apropiindu-se în acelaşi timp de grupul lui Camoin, Manguin etc.

1900 Execută împreună cu Matisse lucrări de artă decorativă pentru Expoziţia Universală de la Grand-Palais.

1901 Trimite primele pînze la Salonul independenţilor.

1902 Expune la galeria Berthe Weil şi la Salonul de toamnă

1905 Participă la manifestarea fauviştilor la Salonul de toamnă.

1906 Lucrează în Normandia, împreună cu Dufy.

1907 Prima expoziţie personală la galeria Druet.

1908—1909 Călătoreşte la Napoli şi Ia Hamburg.

1908—1910 Frecventează din cînd în cînd Academia Ranson.

1912 Călătoreşte de la un port la altul: Le Hâvre, Napoli, Hamburg, Rotterdam, Rouen, Tanger, Sete, Collioure, Bordeaux, Dunkerque; vizitează Norvegia.

1913 Călătoreşte în Maroc împreună cu Matisse şi Camoin.

1914 Călătoreşte la Rotterdam şi la Collioure.

1915 Se instalează la Marsilia.

1923 Se căsătoreşte cu Marcelle Marty. Călătorii frecvente în Africa de Nord.

1925—1938 Călătoreşte în Algeria, Norvegia, Egipt, Spania, România, U.R.S.S., Maroc, Elveţia, Olanda, Suedia. 1939—1940 Se stabileşte în localitatea La Frette (departamentul Seine-et-Oise).

În timpul războiului se află la Alger.

1945 Revine la Paris.

1947 *14 iunie*. Moare la Paris.

VLAMINCK

1876 *4 aprilie.* Maurice Vlaminck se naşte la Paris; tatăl său este flamand, iar mama lorenă, ambii muzicieni.

1879 Familia Vlaminck se mută de la Paris la Vésinet.

Părinţii nu se ocupă îndeajuns de instruirea lui; este atras de artele de inspiraţie populară. Mai tîrziu se va lăuda că n-a frecventat niciodată vreun muzeu, vreo şcoală sau academie.

1896 Ajunge pictor, scriitor, violonist şi ciclist profesionist.

1899 Face cunoştinţă cu Derain, care locuia la Chatou.

1900 O dată stagiul militar terminat, îşi cîştigă existenţa ca muzician.

1900—1901 împarte cu Derain un atelier din apropierea podului

de la Chatou; aci îşi are originea « Şcoala de la Chatou » care va genera una din tendinţele fauvismului.

1901 Expoziţia Van Gogh la galeria Bernheim, din strada Laffitte, îi dezvăluie lui Vlaminck puterile culorii pure.

1905 Frecventează împreună cu Derain atelierele de la Bateau-Lavoir şi cafeneaua Azon din Montmartre, unde se întîlneau Picasso, André Salmon, Max Jacob şi Apollinaire, care locuia şi el pe atunci la Chatou. Expune la Salonul independenţilor, la Salonul de toamnă, la galería Berthe Weil, împreună cu Camoin, Derain, Dufy, Friesz, Manguin, Marquet, Matisse, Jean Puy, Valtat: fauviştii.

1906 Expune la Salonul independenţilor împreună cu prietenii săi fauvişti, cărora li se alătură Braque şi Van Dongen. Expune la Salonul de toamnă împreună cu fauviştii. Braque şi Van Dongen nu participă.

1907 Pictează ultima sa pînză fauvistă. E atras de arta lui Cézanne pe care o poate admira cu prilejul retrospectivei acestuia, de la Salonul de toamnă.

1911 Călătoreşte la Londra.

1913 Călătoreşte la Marsilia împreună cu Derain.

1914— 1918 Este demobilizat. Frecventează mediile din Mont- parnasse, avînd un atelier în Rue du Depart.

1919 Expoziţie personală Ia Druet.
Se mută de la Paris la Valmondois.

1925 Trăieşte solitar la Rueil-la-Gadeliére (departamentul Eure-et-Loire), în apropiere de Verneuil-sur-Avre (Eure).

1929 Publică volumul *Cotitură periculoasă. Amintiri din viaţa mea* (Ed. Stock).

1933 Mare retrospectivă a operei sale la galeria Bernheim Jeune din Paris şi la Pala des Beaux-Arts din Bruxelles.

1937 îşi publică *Autobiografia* (Ed. Correa).

1943 Publică *Portret înainte de moarte* (Ed. Flammarion).

1953 Publică *Peisaje şi personaje* (Ed. Flammarion).

1958 *11 oct.* Moare la Rueil-la-Gadeliére.

DERAIN

1880 *10 iunie*. André Derain se naşte la Chatou (departamentul Seine-et-Oise). După studii remarcabile îşi pregăteşte

intrarea în Şcoala politehnică. Renuhță apoi, în favoarea picturii.
1898 Frecventează Academia Julian şi Academia Carrière, unde face cunoştință cu Matisse.
1899 Se împrieteneşte cu Vlaminck, care locuia împreună cu părinții săi la Vésinet.
1900— 1901 împarte cu Vlaminck un atelier în apropiere de podul din Chatou.
1902—1904 îşi face stagiul militar la Pommercy.
1905 Se reîntîlneşte cu Matisse şi, primăvara pleacă împreună cu el la Collioure. începutul perioadei fauviste. Expune la Salonul independenților şi la Salonul de toamnă.
Determinat de Vollard, pleacă la Londra. Va mai vizita acest oraş în 1906, 1907 şi 1910.
1906 Vizită la Estaque.
Expune la Salonul independenților şi la Salonul de toamnă.
1907 Se mută de la Chatou la Paris. Popas la Cassis.
1908 Expune pentru ultima oară la Salonul independenților şi la Salonul de toamnă. Renunță la culoarea pură şi la fauvism.
1908-1909 îşi petrece vara în insulele Martigues.
1909 Execută gravuri în lemn pentru *Vrăjitorul putrezind* de Apollinaire (Ed. Kahnweiler).
1910 Popas la Cagnes, unde pictează *Podul din Cagnes.*
Călătoreşte apoi în Spania, unde pictează primele sale naturi moarte.
1912 Face ilustrații pentru *Operele burleşti şi mistice ale fra- telui Matorel,* de Max Jacob (Ed. Kahnweiler). 1912-1914 începutul perioadei de stilizare aşa-zis « gotică ». Realizează pînze importante, în special *Sîmbâta*, *Cele două surori*, *Băutorul.*
1914 Se află la Montfavet împreună cu Braque şi Picasso.
Este mobilizat şi va face tot războiul.
1921 Călătoreşte în Italia.
1928 Laureat al Premiului Carnegie. Pictează *Vînâtoarea.* 1946 Execută gravuri în lemn pentru *Pantagruel* de Rabelais (Ed. Skira).
1952 Se instalează la Chambourcy, în apropiere de Saint-Germain-en-Laye.
1954 *10 sept.* Moare în urma unui accident de automobil.

DUNOYER DE SEGONZAC

1884 *6 iulie.* André Dunoyer de Segonzac se naşte la Boussy-Saint-Antoine (departamentul Seine-et-Oise).

1901 Lucrează la Şcoala de belle-arte, în atelierul liber al lui Luc-Olivier Merson; apoi la Academia Julian, urmînd cursurile lui J.-P. Laureas apoi la Academie de la Palette.

1904 Urmează cursurile de limba sudaneză la Şcoala de limbi orientale.

1906—1908 Lucrează într-un atelier pe care-l împarte cu Boussingault, în strada Saint-André-des-Arts nr. 37.

1908 Petrece vara la Saint-Tropez, împreună cu Boussingault şi Luc-Albert Moreau.

împreună cu prietenii săi La Fresnaye, Boussingault, Luc-Albert Moreau şi André Mare constituie « Banda neagră », numită astfel în opoziție cu stridențele fauviştilor.

1914 Este mobilizat în infanterie.

1915 E detaşat la trupele de camuflaj ale armatei.

1920—1926 Vara lucrează la Chaville. în timpul iernii pictează peisaje din Ile-de-France, la Hurepoix şi în valea rîului Morin. Începînd din 1926 va lucra adeseori la Sairçt-Tropez.

1921 Execută ilustrații pentru *Crucile de lemn* de Rolanyd Dorgelès (Ed. La Banderole), apoi pentru *Educa fia sentimentală* de Gustave Flaubert (Ed. Librairie de France).

1929 Execută acvaforte pentru *Bubu din Montparnasse* de Charles-Louis Philippe (Ed. Les XXX).

1933 Primeşte Premiul Carnegie.

1947 Execută acvaforte pentru *Georgicele*.

1958 La Biblioteca Națională din Paris se organizează retrospectiva gravurilor, desenelor şi acuarelelor sale.

DUFY

1877 5 *iunie*. Raoul Dufy se naşte în oraşul Le Havre.

1891 Părinții săi, de condiție foarte modestă şi împovărați de nouă copii, îl angajează, după studii temeinice dar prematur întrerupte, la o firmă de import de cafea.

1892 După terminarea programului, Dufy urmează, seară de seară, cursurile Şcolii municipale de belle-arte. Aci face cunoştință cu Othon Friesz.

1900 Primeşte o bursă a municipalității Le Havre (1 200 de franci pe an) şi pleacă la Paris unde îl întîlneşte pe Friesz, beneficiarul aceleiaşi burse încă din 1897. Se înscrie la Şcoala națională superioară de belle-arte, în atelierul lui Léon Bonnat, în care Friesz lucra de trei ani. Cei doi prieteni locuiesc împreună în strada Cortot din Montmartre.

1902 Berthe Weill îi cumpără un pastel, primindu-l apoi în galeria sa, unde va expune în 1903 şi 1904 cu prilejul unor manifestări colective.

1905—1907 Epoca fauvistă. Situație materială dificilă.

1906 Prima expoziție personală, la galeria Berthe Weill. Lucrează împreună cu Marquet la Trouville, şi împreună cu Friesz la Falaise. Expune pentru prima oară la Salonul de toamnă.

1908—1912 Abandonează fauvismul, de care se despart în aceeaşi perioadă majoritatea prietenilor săi. Călătoria întreprinsă împreună cu Braque la Estaque îl orientează spre cézanneism.

1910 Părăsit de vechii săi clienți, neînțeles, pradă unor mari dificultăți materiale, face gravură pentru a putea subzista. Prieten apropiat cu poeții Fernand Fleuret, Vincent Muselli şi Guillaume Apollinaire, ilustrează cu treizeci de gravuri în lemn *Bestiarul* acestuia din urmă.

1911 După ce locuise şi lucrase succesiv în strada Victor- Massé nr. 13 (în 1903), pe cheiul Bourbon la nr. 31 (1904—1905) şi în strada Linné nr. 27 (1910), închiriază în Montmartre atelierul din Impasse Guelma nr. 5, pe care-l va păstra pînă la moarte.

1911— 1914 Cunoscîndu-l pe croitorul Paul Poiret, Dufy creează cu banii acestuia (2 500 de franci) o mică între-prindere de decorațiuni textile, în bulevardul Clichy. Aici execută primele sale imprimeuri *(Vînători, Marină*, *Toamnă*, *Natură moartă),* precum şi acele stofe care aveau să atragă atenția publicului asupra lui Poiret.

1912— 1914 E angajat ca desenator cu salariu fix de casa Bianchini-Ferier pentru care crease în trecut modele de țesături. întreruptă de război, această colaborare va fi reluată după demobilizarea lui Dufy, care va rezerva toate desenele sale pentru imprimeuri lui Bianchini, pînă în 1930.

1916 Execută gravuri în lemn pentru *Poemele legendare ale Franței şi Brabantului* de Verhaeren.

1917— 1918 Camille Bloch, bibliotecar Ia Muzeul Militar, îi

procură funcția de ataşat pe lîngă această instituție, cu un venit de 1 200 de franci pe lună.

1919 Lucrează la Vence. Acest prim contact prelungit cu natura mediteraneană (nu călătorise decît accidental în insulele Martigues, în 1904, la Estaque în 1908, Ia Antibes în 1910, la Hyères în 1913) îl face să evolueze spre un cromatism mai strălucitor.

1920—1921—1922 Execută gravuri în lemn pentru *Almanachs de Cocagne*

1921 Expune pentru prima oară la Salonul artiştilor decoratori. Prima expoziție personală la galeria Bernheim Jeune.

1922 Face cunoştință cu dr. Rudinescu: acesta avea să fie de aci înainte principalul colecționar al operei sale. *. Este perioada în care Bianchini îl duce la curse pentru a-i da prilejul să vadă efectul rochiilor făcute din țesături create de el. Dar Dufy se interesează în special de spectacolul mulțimii pestrițe, şi de cai. Astfel reapare gustul său pentru mişcare, ce nu se mai manifestase din 1908 din cauza cercetărilor constructive, şi care reapăruse totuşi în seria de *Bărci pe Marna* (începută în 1919). Această evoluție spre o artă dinamică merge în paralel cu o scriitură din ce în ce mai liberă, cu o culoare mai îndrăzneață, şi ea de factură mai liberă.

1922—1923 Călătoreşte Ia Florența, la Roma şi în Sicilia.

1923 începe să se ocupe de ceramică, în colaborare cu catalanul Artigas. Expune Ia Galeria du Centaure din Bruxelles. Succesul acestei manifestări, popularitatea creată de criticul André de Ridder îi aduc simpatia unui mare număr de colecționari belgieni la care va avea mai multă audiență decît la colecționarii francezi.

1925 Execută 14 imprimeuri în « culori roşcate » pentru Poiret, care îşi decorează cu ele pavilionul de la Expoziția internațională a artelor decorative. Poiret îl ia cu el în Maroc. Aici va executa o serie de acuarele pe care le va expune în anul următor la galeria Bernheim Jeune.

1925—1939 Locuieşte la Paris în fundătura Guelma, într-o casă ai cărei pereți îi pictează într-un albastru cu totul deosebit, pe care-l regăsim în multe din tablourile sale.

[1] Colecția doctorului Rudinescu, din Paris, devenită una din cele mai celebre colecții de pictură modernă, s-a dispersat prin licitație în ultimii ani, după moartea acestuia. (N. tr.)

Călătoreşte frecvent, la Cannes (1926), Nisa (1927),

Deauville şi Trouville (1929), Langres etc., precum şi în străinătate, în Belgia (1928), Anglia (1934), la Londra (1936), în Italia, Ia Veneția (1938).

1926 Execută litografii pentru *Poetul asasinat* al lui Apollinaire.

1927—1933 Decorează sufrageria doctorului Viard, la Paris.

1932 Primul tablou de Raoul Dufy ce intră la Muzeul Luxembourg: *Padocul de la Deauville*, donat de Asociația prietenilor artiştilor în viață.

1935 Intră în legătură cu Jacques Maroger, inventatorul unui liant de care se va servi în majoritatea pînzelor sale.

1936-1937 I se comandă pentru pavilionul electricității de la Expoziția Universală un imens panou decorativ (60 X 10 m), unul din cele mai mari cunoscute în lume, avînd ca temă istoria descoperirii electricității.

1937 Execută litografii pentru *Tartarin din Tarascon* de Alphonse Daudet.

1937— 1940 Pictează două lucrări decorative pentru Pavilionul maimuțelor, de la Grădina botanică şi o decorațiune pentru barul teatrului de la Palatul Chaillot (pandantul acesteia este executat de Friesz).

1939 În timpul războiului se află la Saint-Denis-sur-Sarthon, în departamentul Orne, de unde e alungat de invazia germană.

1940 Se refugiază la Nisa, apoi la Perpignan, unde clima este favorabilă sănătății sale; de aci face cîteva călătorii în Pirinei, iar după eliberare pleacă la Paris.

1943 în plină ocupație germană are loc la Palais des Beaux- Arts din Bruxelles o expoziție Dufy, organizată cu mijloace locala.

1944 Sub influența muzicii poate, care îi inspiră seria de *Orchestre*, evoluează spre o pictură diferită, « pictura tonală. » Păstrînd din maniera sa anterioară independența dintre contur şi culoare, precum şi abilitatea extraordinară a scriiturii, libertatea sa de invenție, Dufy încearcă să picteze întreg tabloul într-o armonie unică, uneori în negru, ale cărui posibilități de culoare le redescoperă după treizeci de ani (seria de *Cargouri negre).*

1950—1952 Lucrează în Statele Unite, unde creează decoruri pentru piesa lui Jean Anouilh, *Invitație la castel*, făcînd două expoziții la galeria Louis Carré din New York.

1951 Pierre Courthion publică la editura Pierre Cailler din Geneva cartea cea mai importantă şi mai documentată ce apăruse pînă atunci despre Dufy.

1952 Franța prezintă la cea de-a XXVI-a Bienală de la Veneția un

important ansamblu de 41 de picturi de Raoul Dufy, căruia i se atribuie Premiul internațional de pictură. Pleacă la Veneția pentru a-şi primi premiul, pe care-l împarte între un artist italian şi un artist francez (Charles Lapicque), pentru a-i da posibilitatea unuia să viziteze Franța, celuilalt să viziteze Veneția.

195323 *martie.* Raoul Dufy moare la Forcalquier.

XXI. ARHITECTURA MODERNĂ

civilizație, scria Viollet-le-Duc în prefața la *Dicțio- ^ narul arhitecturii*, nu poate pretinde să aibă o artă decît dacă această artă pătrunde peste tot, dacă-şi face simțită prezența în operele cele mai obişnuite.» Într-adevăr, invadarea tuturor formelor vieții şi ale producției dintr-o anumită epocă constituie arta acestei epoci, stilul care o caracterizează în cursul istoriei. Dacă, deci, arta epocii noastre, pe care acesta a de- numit-o *artă modernă*, are destulă vigoare, destulă viață pentru a rămîne în istorie, sub acest nume ori sub altul, acest fapt se datorează posibilității de a o recunoaşte nu numai în formele picturii şi sculpturii, ci şi în celelalte lucrări ale omului, care nu sînt făcute numai prin speculații dezinteresate ale spiritului, ci pentru a răspunde unor nevoi practice, pentru locuință, pentru un folos oarecare. Din toate aceste lucrări primele care trebuie luate în considerare sînt operele de arhitectură, publice şi particulare. Trebuie chiar să notăm că arhitectura, artă în primul rînd utilă, este, mai presus decît artele speculative, pictură sau sculptură, mai presus decît artele utile, aleasă de obicei pentru a caracteriza şi denumi o epocă. Piramida, templul, catedrala sau palatul au rămas simboluri ale unor epoci. Nici o epocă nu-şi poate face iluzia că posedă un stil decît dacă acest stil a pătruns în toate sectoarele ei de activitate, dar mai ales în acela al construcțiilor de edificii, şi

dacă s-a realizat, aşa cum am spus şi o repetăm, în monumentalitate. Ne putem de aceea mira că în Franța artele plastice moderne, în special pictura, au suscitat un studiu atît de amplu şi atîta literatură, în timp ce e atît de greu ca din cărțile tipărite să ne facem o idee de ansamblu despre arhitectura timpului nostru, națională şi internațională. Există, într-adevăr, cîteva excelente lucrări străine, dar aproape nici o lucrare franceză în care să se fi ținut seama de aceste relații mai mult sau mai puțin aparente care asigură sinteza unei civilizații. Rare sînt cărțile în care am putea găsi, stabilită clar şi obiectiv, istoria transformărilor arhitecturii moderne. Din acest dublu punct de vedere e locul să salutăm în treacăt cartea lui Pierre Francastel, *Artă şi tehnică în secolele al XIX-lea şi al XX-lea* (Editions du Minuit, Paris, 1956), al cărei titlu indică el însuşi îndeajuns preocuparea, evocată mai sus, de a situa cercetările plastice ale timpului nostru în ansamblu unei epoci marcate de o prodigioasă dezvoltare a tehnicii.

Putem fi uimiți de asemenea că în lumea noastră, atît de bogată în muzee, nu există muzee ale arhitecturii. Această uimire o exprima în 1955 văduva marelui arhitect Erich Mendelsohn, atunci cînd, dorind să ofere studiului public hîrtiile, planurile, desenele care îi rămăseseră de la soțul ei, n-a ştiut cărei instituții să se adreseze şi a lansat ideea creării unui Muzeu internațional al arhitecturii. Se ştie că în Franța, Muzeul lucrărilor publice, capodoperă a lui Perret, este destinat unui alt scop. Astfel de lacune falsifică ideea pe care ne-o facem despre arta însăşi în ansamblul ei.

Căci, evident, arta este şi o tehnică, şi nu există nimic legat de om care să nu fie tehnică. Or, tocmai de aceea e cazul să nu considerăm arta ca o activitate izolată, şi să o situăm în raporturile ei cu celelalte activități ale unei epoci. De altfel, trebuie să admitem că activitățile din epoca noastră se remarcă printr-o proliferare de tehnici noi şi extraordinar de puternice, oferind omului un cîmp nelimitat de acțiune şi instituind legături din ce în ce mai complicate între om şi natură. Trebuie să acordăm o mai mare importanță rolului tehnicii implicate în orice activitate umană, inclusiv în artă, şi să extindem acest caracter tehnic la aspectuî general al epocii noastre, s-o vedem caracterizată de dezvoltarea maşinii şi a industriei, s-o numim *era industrială*. Tocmai prin aceasta se disting modificările actuale de mediu şi de comportament ale omului şi în primul rînd ale construcției

locuințelor sale.
0 anume problemă se impune de la început. Aceea de a şti în ce măsură transformările pur tehnice, în special inventarea şi folosirea materialelor noi, au condiționat formele arhitecturii moderne şi, în general, acelea ale decorului vieții cotidiene şi ale obiectelor uzuale. Dacă arta presupune o anumită tehnică, ea comportă şi o parte de speculație spirituală. Sau, mai bine zis, dacă este esențialmente tehnică, este *şi* esențialmente speculație, adică activitate dezinteresată, în vederea unei emoții dezinteresate, a unei « consumații » de caracter estetic. Faptul că formele arhitecturii au fost determinate de condițiile tehnice este de necontestat. Arhitectura tinde din ce în ce mai mult să se confunde cu *construcția*. Nu e mai puțin adevărat că nu o dată creațiile estetice ale epocii noastre şi-au jucat rolul în această transformare: e absolut evidentă corespondența dintre formele picturii şi ale sculpturii cubiste şi formele arhitecturii contemporane. N-am putea uita, de altfel, în legătură cu aceasta, o celebră controversă suscitată acum cîțiva ani de teza unui eminent arhitect, Pol Abraham – şi în care Focillon a intervenit cu toată finețea geniului său – în legătură cu valoarea mecanică sau cu valoarea plastică a ogivei. în ce măsură trebuie să ținem seama la ogivă de necesitatea ei constructivă sau de caracterul ei de formă plastică luîndu-şi locul într-o genealogie a formelor? E aici rezumată toată problema stilului şi a funcțiunii. Această problemă n-ar putea admite o soluție unilaterală. în epoca noastră diverse spirite entuziasmate de revoluțiile industriale au proclamat predominarea funcțiunii, introducînd noțiunile de funcționalitate, de artă funcțională, de frumos funcțional. Dacă de aci înainte totul e pentru noi maşină, nu ne mai rămîne decît să considerăm, în aspectul obiectelor produse în zilele noastre, pentru uzul nostru, decît normele şi exigențele maşinii, chiar dacă o tradiție convențională nu le încadrează decît în artă, de pildă casa, devenită « maşină de locuit». Conform acestei poziții extreme, stilul constă în aplicarea perfect rațională şi deplin eficientă a funcțiunii, şi frumusețea unui obiect rezidă în adecvarea sa la scopurile practice. Nici o epocă

nu va fi proclamat mai sus şi tare decît epoca noastră acest principiu universal de economie. Şi totuşi un scrupul secret n-ar putea să nu se exprime, în conştiința celor mai zeloşi servitori ai ei, în favoarea unei frumuseți imposibil de

redus în întregime la funcțional. Termenul însuşi de frumusețe subzistă şi prin urmare lasă să se subînțeleagă şi altceva decît aceea pur practică. Cercetările asupra frumosului funcțional, lucrările diferitelor grupuri, printre care acela constituit în jurul revistei italiene *Civiltâ delle machine*, sau, în Anglia, *Council of Industrial Design*, susținut din fericire de către stat printr-o enormă subvenție anuală, sau ca *Institutul de estetică industrială,* din Franța, acesta particular, animat cu atîta generoasă inteligență de Jacques Vienot şi care interesează într-o măsură atît de mare industria, pe inginerii, tehnicienii, conducătorii de întreprinderi şi oamenii de ştiință, sînt dovada unei dorințe destul de echivoce şi, prin aceasta chiar, poate insolubile. După ce arta a fost convinsă că e înainte de toate tehnică, e cazul ca tehnica să fie convinsă că este şi ea artă, adică producătoare de frumos. Dar *frumosul* nu e oare decît un simplu cuvînt? Un cuvînt care ar putea fi confundat cu un altul? Pe scurt, nu e cazul să îmbinăm frumosul cu utilul (aceasta fiind o cu totul altă problemă, aceea a decorativului), ci să confundăm frumosul şi utilul, declarînd că ceea ce este util este frumos. Dar frumos în măsura în care este util, şi cu atît mai frumos cu cît asigură această utilitate. Progresele industriei se identifică astfel cu un progres al esteticii. Le-am putea urmări în silueta locomotivei, de la Stephenson încoace. Frumosul înseamnă aerodinamic: altfel, nu e frumos. Cu cît un automobil va fi mai perfect ca bolid cu viteză sporită, cu atît el va fi mai frumos ca operă de artă. E destul să ne înțelegem şi să recunoaştem că toate acestea se rezumă la o ecuație verbală. Totuşi, nu e chiar aşa de simplu. însăşi această ecuație ne arată că al doilea termen, acela de *frumos,* nu e absorbit în termenul de *util,* ci se revelează cu întreaga sa valoare specifică. Este fără îndoială, acesta, un frumos a cărui noțiune atît de precisă, de accentuată, n-o putuseră avea civilizațiile precedente. El se desă- 319 vîrşeşte prin stricta aplicare a unui program în cadrul unei economii şi nu trebuie să ezităm a înțelege prin aceasta nu numai o excelentă punere la punct a realizării, ci şi o excelentă gestiune financiară. Astfel, orice înfrumusețare este lipsită de caracterul necesar, deci urîtă. Pe cînd tot ce contribuie la eficacitate este frumos. Civilizațiile precedente vedeau frumusețea unei lucrări în potrivirea părților cu întregul: astăzi acest întreg poate fi conceput în aspectul său energetic, realizat în act, verificat în folosirea şi funcționarea

sa. Totuşi, frumosul acestui tot rămîne o noţiune distinctă; ea poate să se abstragă de ceilalţi constituenţi ai totului, care sînt cantitativi, şi să apară ca o calitate. Dovadă e faptul că la fabricarea obiectului total, « stiliştii» din întreprinderi au colaboraţ cu inginerii, impunîndu-le exigenţe *a priori*, reacţii *a posteriori,* critici, sugestii şi tot atîtea observaţii susceptibile să solicite soluţii de alt ordin, de ordin industrial. Există deci, în crearea unui obiect de acest fel, un determinism mai puţin strict decît am crede, dar şi o anumită latitudine, iar aceasta nu influenţează doar exteriorul, prezentarea, coloritul sau camuflajul structurii organice a obiectului, ci, adesea, obiectul însuşi. 0 dată obiectul terminat, regăsim aceeaşi dorinţă estetică în utilizarea lui, dorinţă exprimată în plăcere. Eficacitatea nu este numai practică, este şi spirituală. Calitatea, alături de elementele cantitative puse în joc, îşi găseşte şi ea răsplata în sentimentul de uşurinţă în folosire, care nu e numai o uşurinţă fizică, ci o adevărată delectare. Filozofii care explică emoţia artistică prin cinestezie se întemeiază pe analiza frumosului funcţional. Dar nu trebuie să ne temem să acordăm acestei emoţii, oricît de impregnată ar fi de mecanism elementar şi de natură primordială, oricît de formată ar fi ea *von unten* [1] şansa de a se ridica la cel mai înalt grad spiritual şi de a fi cu adevărat artistică.
Fără a mai căuta să delimităm aria stilului şi aceea a funcţiunii, e cazul să căpătăm conştiinţa noutăţilor esenţiale ale epocii noastre şi să le considerăm în ansamblul lor. Aceleaşi condiţii, aceleaşi raţiuni, aceleaşi acţiuni şi interacţiuni, acelaşi spirit i-au făcut pe oamenii timpului nostru să producă formele artei

[1] *Von unten:* de jos, dinăuntru (N. tr.).

moderne şi formele edificiilor şi diverselor alte instrumente ale uzului şi comportamentului său. Dacă ne convingem de această vastă complicitate, vom percepe sentimentul estetic ca pe un sentiment specific, desigur, dar care în plenitudinea sa nu e departe de sentimentul vieţii şi e însoţit de bucuria de a participa, *hic et nune*, la viaţa universală.

Oamenii n-au ajuns prea repede la acest stadiu de conştiinţă; dezvoltarea artelor mecanice şi utile i-a speriat, iar în faţa acestei dezvoltări a bunurilor materiale s-au temut că-şi pierd idealul de libertate, de nobleţe şi dezinteresare care li se părea că deosebeşte arta de alte domenii de activitate.

Această teamă, acest regret izbucnesc în articolul *Poezia expoziției* publicat de Renan cu prilejul Expoziției Universale din 1855 şi reluat în *Eseurile de morală şi de critică* ale acestuia. Mai temerare şi mai optimiste, alte spirite au căutat să împace valorile eterne ale artei cu necesitățile industriei năseînde. Ceea ce înseamnă că arta continua să le apară la fel ca lui Renan: o activitate sublimă şi care nu poate avea altă relație cu viața actuală decît aceea de a-i aduce o înfrumusețare. Problema ar fi deci de a accepta regimul şi aspectele vieții actuale şi de a-i sfătui pe artişti să coboare din Olimp şi din alte refugii pastorale şi artizanale pentru a rotunji unghiurile acestui secol rebarbativ, împrospătîndu-l cu suflul naturii libere şi sănătoase şi ridicîndu-l la nivelul contemplațiilor platonice. Regăsim aceste intenții la Ruskin, la William Morris şi la prerafaeliți. La fel în tentativele Modern-Style-ului, de care am vorbit, şi în eflorescențele sale decorative. Multe etape vor trebui depăşite înainte de a înțelege că geniul creator al unei epoci nu constă în concilierea a două lumi deosebite şi care, în cazul de față, ar fi pe de o parte lumea idealului, a naturii şi a celor mai înalte aspirații morale şi poetice ale sufletului uman, iar pe de altă parte, lumea necesității industriale, a progresului tehnic şi a vieții sociale. Cîtă vreme domneşte această concepție dualistă, ea nu se poate traduce decît prin lucrări ele însele dualiste, ambigue, prin obiecte a căror utilitate va fi *dublată* de un agrement. Arta nu se manifestă în ele decît ca ornament şi decorație: e cu adevărat «artă aplicată». Această dualitate e deosebit de sensibilă şi deplorabilă în monumentele de arhitectură, şi aceasta sub două aspecte. Pe de o parte, aceste monumente nu îndrăznesc să se înfățişeze într-un stil cu totul nou şi care şi-ar întemeia în mod loial noutatea pe condițiile materiale noi ale construcției. în ciuda acestora, arta, aşa cum unii se încăpățînează încă s-o conceapă şi azi, îşi menține pretenția la un fel de salvare şi de păstrare sub forma stilurilor istorice. Monumentele noi pot răspunde prin conținutul şi prin aspectul lor condițiilor materiale noi ale construcției, dar ele nu renunță la o fizionomie mai mult sau mai puțin conformă modelelor sacrosancte ale trecutului. în al doilea rînd, condițiile materiale noi, şi în special folosirea materialelor industriale prin excelență, a

fierului, nu se manifestă decît în scopul de a consolida. Fierul nu îndrăzneşte să-şi afirme prezenţa, să iasă la lumină ca element care orchestrează toată construcţia şi-i impune un stil necesarmente nou. în acest spirit trebuie să urmărim istoria folosirii fierului (cunoscută încă de pe vremea arhitecţilor Sfintei Sofia şi ai goticului) din momentul în care acesta capătă în arhitectură un rol ce nu mai este auxiliar ci esenţial, adică de la construcţia lui Iron Bridge, pe Severn, între 1777 şi 1779. O altă dată nu mai puţin hotărî- toare este aceea a incendiului de la halele de grîu din Paris în 1802, în urma căruia Napoleon a pus să se construiască din fier armătura acoperişului. După cum ne-a semnalat Siegfried Giedion, atunci s-au asociat pentru prima dată un arhitect şi un inginer. Această istorie a fierului, această epopee a arhitecturii metalurgice evoluează pînă la triumful lui evident, prin eforturile constructorilor englezi, ale lui Labrouste,
Eiffel, cu senzaţionalele capodopere de la Expoziţiile universale, în ciuda rezistenţei unui estetism cramponat de trecut.

în funcţie de aceste conflicte, de aceste probleme, trebuie să judecăm noi primele demersuri ale arhitecturii moderne, îndrăznelile minunaţilor arhitecţi care au fost Tony Garnier, Auguste Perret, germanul Behrens, vienezii Otto Wagner şi Loos – acesta din 322
urmă fiind unul din cei mai hotărîţi să cureţe arhitectura de orice artificiu ornamental –, olandezii Berla- ge şi mai tîrziu J.J.P. Oud, belgienii Horta şi Van de Velde. Un factor esenţial pentru emanciparea arhitecturii îl constituie de aci înainte folosirea betonului armat.

E cunoscut rolul pe care francezii l-au jucat în inventarea şi punerea la punct a acestui procedeu, în special Hennebique şi fraţii Perret. Auguste Perret (1874— 1954) e unul din cele mai luminate spirite ale acestui secol, pe care-l domină din clipa alegerii decisive pe care o face în favoarea betonului armat, şi pînă la planul de reconstruire a oraşului Le Havre, prin care 1 se acorda de altfel, la sfîrşitul carierei sale, cea mai frumoasă misiune ce i s-ar fi putut atribui: misiunea de a da naştere unui oraş. Aceasta avea să fie una din cele mai încurajatoare realizări ale Franţei, o minune de proporţie, de spaţiu şi de măreţie. Ea ne determină să considerăm încă o

dată, în minunata ei sinteză, natura geniului lui Perret. Rațiune, matematică, muzică, cu ce nume preluat de la grecii antici să numim muzele acestui maestru dacă nu cu acela de bun simț și de loialitate? Soluțiile lui sînt întotdeauna de o îndrăzneală care se impune ca lucrul cel mai firesc. A adoptat betonul armat, dar în felul în care cei vechi se foloseau de marmura de Păros. Şi fierul, acest material care va fi de aci înainte al nostru, el înțelege să-l folosească după principiile cele mai limpezi şi mai eficiente, ca un bun cartezian care nu se pierde niciodată cu firea, pornind întotdeauna de la simplu, adică de la *tabula rasa* – pe care spiritul îşi ridică nestînjenit construcțiile sale fără nimic forțat şi fără ifose, întotdeauna cu siguranța unei imanente şi necesare armonii.
De atunci încoace studiile teoretice şi experimentale, calculul, laboratorul, tehnicile de execuție, lucrările unor ingineri ca Rabut sau Caquot n-au contenit să transforme mereu materialul nou, descoperindu-i valențe noi, permițîndu-i forme noi. Inventarea şi dezvoltarea *preconstrîngerii* datorate în special geniului lui Freyssinet deschide cîmp liber progreselor betonului şi capacității lui de a se încarna în forme monumentale tot mai surprinzătoare.
Un material se descoperă, se revelează, îşi transformă natura şi o aplică unor lucrări purtînd în ele posibile efecte de o importanță din ce în ce mai temerară şi mai nouă: poduri, edificii pentru mulțimile imense de oameni, uzinele destinate unei producții sporite de obiecte chemate, la rîndul lor, să se modifice. Acest progres tehnic deosebit de interesant răspunde necesității, caracteristică, de altfel, geniului unei alte specii de oameni, artiştii, şi deosebit de acută în epoca noastră : necesitatea de a reînnoi limbajul formelor.
Un om de mare spirit, a cărui carieră a fost însă prea scurtă, Robert Mallet-Stevens (1886— 1945) fusese deosebit de conştient de această colaborare a arhitecturii cu celelalte arte într-o mare operă de reînnoire estetică. Artist perfect, entuziast, din categoria marelui Perret, el dovedea această dorință prin construcțiile sale de o atît de uşoară, aeriană grație plastică şi, bineînțeles, făcute pe măsura omului, dar şi prin întreaga sa acțiune, prin intențiile sale care l-au făcut să creeze Uniunea Artiştilor Moderni (U.A.M.). Ca un exemplu nu mai puțin semnificativ, trebuie să amintim că

pentru construcția casei vicontelui Charles de Noailles, la Hyères, în 1923, Mallet-Stevens a alcătuit o echipă de artişti compusă din: sculptorii Laurens şi Lipchitz, arhitectul Guévrékian, Hélène Henry pentru țesături şi, pentru mobile, Djo-Bourgeois, Pierre Chareau, dispărut şi el prea devreme, celălalt remarcabil purificator şi simplificator în domeniul decorativului: Francis Jourdain, precum şi alți cîțiva artişti francezi şi străini. Or, tocmai prin astfel de întreprinderi se afirmă unitatea de stil a unei epoci. Ea se afirmă pînă şi în mobilier şi în artele aşa-zis decorative pentru că acelaşi spirit a inspirat artele plastice şi arhitectura. Totuşi, creațiile arhitecturii au fost determinate de material şi de funcționalitate. Dar acestea se îmbină cu libera speculație. Imaginația şi tehnica concurează la a conferi secolului nostru propriul său chip. Şi acest chip este arhitectura, care-l va reprezenta în modul cel mai necesar, cel mai public şi cel mai evident. Prodigioasă transfigurare. Dovadă zgîrie-norii. La originea acestor gigantice creații, mîn- drie a secolului nostru, se află, în ultima treime a secolului al XlX-lea, faimoasa şcoală din Chicago şi constructori ca William Le Baron Jenney sau Loui Sullivan, care va fi maestrul lui Frank Lloyd Wrighl Scheletele metalice, geamurile orizontale dau primilo zgîrie-nori o fizionomie cu adevărat inedită. Şi, sigur de puterea lor, ei se vor extinde, vor creşte în spațiu coroborați în acest impuls cu ascensorul cu aburi, p< care Elish Graves Otis l-a inventat la mijlocul secolulu şi care va deveni electric 30 de ani mai tîrziu datorit» lui W. von Siemens. Oraşul modern şi-a căpăta înfățişarea sa, cu propriile lui puteri, cu activitățiі« sale, cu grupurile sociale şi cu lirismul său, poate ş cu tragedia sa. Toate, într-o dimensiune, într-un for- mat, care sînt dimensiunea americană, formatul american. Această nouă realitate nelimitată nu e numai ur privilegiu al Statelor Unite, ci este un fapt al întregulu continent, iar tinerele energii din America Latină, îr special din Mexic, Venezuela, Brazilia ne fac şi eh să asistăm la această creştere a oraşelor-ciuperci îr spații virgine, fenomen tropical a cărui exuberanțe crescîndă o ilustrează în modul cel mai extraordinai oraşul Sao Paulo. Numele unor arhitecți brazilieni ce Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Affonso Reidy sînt celebre. Să adăugăm numele decoratorului şi arhi- tectului peisagist, pictor abstract totodată, Robertc Burle Marx, pentru a ne aminti de locul obligatoriu dobîndit de

vegetație în creația plastică din această parte a lumii şi de prezența constantă a naturii. Unii au observat în operele arhitecților latino-americani, ale brazilienilor, mexicanilor – nu mai puțin îndrăzneți şi demni de notorietate, ca de pildă constructorii uimitoarei Cetăți Universitare din Ciudad de Mexico, – trăsături particulare potrivindu-se cu singularitatea peisajului, precum şi o mai mare libertate a imaginației decorative şi a culorii.

Dar nu există oare un romantism şi în concepțiile unui arhitect american, unul dintre cei mai geniali cu adevărat din timpurile noastre, Frank Lloyd Wright? Ele sînt exprimate şi de suedezul Asplund sau de finlandezul Aalto, oameni ai nordului şi prin urmare spirite ibseniene, încrezătoare în liberul lor arbitru, în puterea lor intimă şi avînd tendința, după cum observă Pierre Francastel, să vadă în locuință «un refugiu contra universului». într-adevăr, în jurul unui

spațiu interior se dezvoltă construcțiile lui Lloyd Wright în care există o dorință de afirmare personală, un sentiment *organic* şi *germinativ* rupînd cu raționalismul strict despre care se crede de obicei că e specific arhitecturii moderne. Acest constructor este un artist: el se preocupă de raportul emoțional dintre om şi arhitectură, cunoaşte viața formelor, o trăieşte el însuşi în imaginația lui. 0 reînnoieşte prin fiecare din creațiile sale conform cu condițiile acesteia. S-a remarcat, în diversele perioade ale lungii şi fecundei lui cariere, influența profundă exercitată asupra sa de locuința japoneză şi de monumentele maya. Prima influență, care a prevalat în tinerețea artistului, se acorda cu stratificările orizontale din ceea ce s-a numit stilul său « prerie », întru totul conform unei sensibilități profunde, firesc americane. Mult mai tîrziu, într-o perioadă expresionistă, această sensibilitate se manifestă prin analogii între creația arhitecturală şi forme ale creației cosmice, spirala nautilului, palmierul sau cactusul. La acest geniu esențialmente poetic şi care astfel se vrea în izolarea lui feroce, trebuie întotdeauna să recunoaştem factori de sensibilitate şi de lirism ce nu aduc, de altfel, nici un prejudiciu forței sale pur tehnice. O gîndire creatoare atît de completă şi de imperioasă nu putea decît să se răsfrîngă asupra lumii: efectele ei se simt în Japonia, în Germania, mai tîrziu în Olanda. în reşedința sa de iarnă de la Taliesin West, în mijlocul peisajului pustiu din Paradise Valley, în apropiere de oraşul Phoenix, acest bătrîn mîndru, a cărui carieră a fost însoțită întotdeauna de cele mai violente polemici, avea să se bucure pînă la sfîrşitul vieții de cea mai activă şi strălucitoare glorie.

Vom vorbi mai departe de Walter Gropius şi de opera sa la *Bauhaus.* Şi el este unul din marii constructori ai timpului nostru, nu numai unul care a trezit spiritele, nu numai omul unei idei, ci un realizator, unul din creatorii arhitecturii moderne, un maestru al cimentului şi al sticlei. Expoziția Werkbund de la Köln în 1914, cu scările ei de sticlă, stă mărturie, ca şi proiectul «Teatrului total», conceput în 1927 pentru Piscator, ca şi oraşul-grădină de la Törten (Dessau), ca şi operele realizate în Anglia apoi, în sfîrşit în America – şcoala din Impington, executată în colaborare cu Maxwell

Fry – , cetăţile muncitoreşti din New Kensington în colaborare cu Breuer (1941—1943), sau noile edificii ale Universităţii Harvard. Mesajul *Bauham*-ului se dezvoltă în Statele Unite o dată cu sosirea unui alt mare creator german, devenit cetăţean american, Mies Van der Rohe. El este un spirit riguros, îndrăgostit de claritatea structurală şi căruia i s-a reproşat o anume răceală. Dar orice reproş cade în faţa efectului impresionant şi magnific al purităţii realizărilor sale. Una din cele mai frumoase în acest sens sînt acele turnuri gemene din sticlă şi oţel care, pe malurile lacului Michigan, la Chicago, ridică oglinzi imense. Arhitectura americană, cu Mies şi cu alţi arhitecţi şi constructori nu mai puţin admirabili ajunge, prin forţa şi logica purităţii structurale, să depăşească stricta structură şi să producă efecte poetice care pot fi numite chiar decorative în sensul că materialele devin decor pur, frumuseţe luxoasă, lumină în lumină. Astfel sînt faţadele de sticlă, bîrnele de oţel, pereţii-ecran de aluminiu. E cert că prin arhitectura americană geniul uman a produs o frumuseţe de un fel nemaivăzut, cu totul nouă.
Trebuie să acordăm locul cuvenit unuia dintre oamenii cei mai celebri şi cei mai discutaţi ai timpurilor noi, Le Corbusier. Asupra lui, ca şi asupra lui Picasso, s-au concentrat simbolic toate dezbaterile artei moderne. Fără îndoială pentru că el este unul dintre principalii creatori ai acesteia, pentru că forţa şi strălucirea geniului său nu pot fi negate, şi pentru că elevii săi s-au răspîndit în toate ţările lumii, chiar şi în cele mai depărtate. Desigur, însă, şi fiindcă, printr-un anume ton, printr-o anume formulare publicitară a maximelor sale, el a conferit dezbaterilor artei moderne o rezonanţă din cele mai accesibile. Şi, mai ales, pentru că a fost un om de o mare complexitate, fiind prin propria sa persoană, prin gîndirea şi prin opera sa, teatrul acestor dezbateri. Acorda o mare importanţă activităţii sale stăruitoare de pictor, sculpturilor sale articulate, tapiseriilor şi se pretindea în primul rînd plastician şi apoi arhitect, invenţiile arhitecturale fiind o consecinţă a invenţiilor sale plastice: ceea ce este în contradicţie cu rigoarea raţionalistă care îi e adeseori reproşată. De multe ori se întîmpla ca el însuşi să fie acela care-şi reproşa un prea mare dogmatism, revendicînd drepturile imaginaţiei, ale poeziei şi ale sensibilităţii. Prin acestea, trebuie să recunoaştem, aşa cum vom sublinia şi în concluzia acestui capitol, el nu făcea

altceva decît să mărturisească ceea ce era mai ascuns şi mai adevărat în străfundurile firii sale.
Nu se putea totuşi ca spiritul său sistematic şi metodic, ca scolastica sa diviziune a *funcțiilor* omului (a locui, a munci, a-şi cultiva trupul şi spiritul, a circula), cărora le corespund intențiile distincte din construcțiile lui, zelul său reformator cu maliție atribuit de unii originilor sale helvetice), filozofia sa unitară, căutarea unor talismane polivalente, ca « grila de urbanism » şi *Modulor*-ul, nu puteau să nu ofere materie şi prilej de critică. Privindu-le mai îndeaproape – şi cu mai multă generozitate – aceste ambiții amintesc de dubla preocupare ce-i însuflețea pe oamenii Renaşterii: mai întîi preocuparea enciclopedică şi politehnică, aceea, apoi, de a reduce toată această diversitate la unitate. Astfel, Le Corbusier se situează într-o companie destul de aleasă, printre acele spirite care, într-o epocă deosebit de bogată şi de fecundă, capătă conştiința unei astfel de multiplicități şi în acelaşi timp a obligației de a o supune unor principii ordonatoare şi unei legislații practice. Faptul că în acest efort Le Corbusier a pus ceva imperios şi patetic e de necontestat. Există ceva de profet în personalitatea lui. De profet al fericirii omului. Şi ar fi păcat să reproşăm arhitecților că se îngrijesc de fericirea omului. Această grijă umană o vedem exprimată deopotrivă la Frank Lloyd Wright. 0 găseam şi la Gropius şi în acel puritanism ce caracteriza spiritul *Bauhaus˜ului.* La urma urmelor, e destul de normal ca maeştrii arhitecți ai timpului nostru să-şi fi format această imagine ideală a arhitectului, tip de om convins că prin propriile sale activități, care constau în alcătuirea locuinței oamenilor, îmbrățişează toate problemele acestora, luîndu-şi în sarcină toate experiențele şi toate nevoile lor, schimbîndu-le condițiile de muncă, de existență colectivă şi de viață intimă, influențîndu-le starea socială. Nu e aceasta oare o foarte înaltă misiune? Şi nu e o cinste să ți-o asumi ?
Dar oamenii rezistă la orice dorință de ordine. Mai ales cînd aceasta apare sub un aspect atît de rațional. Ei nu se pot alinia în cadrele şi compartimentele acestei raționalizări; ea li se pare prea exhaustivă şi nemailăsînd loc întîmplării şi fanteziei. Rămîne de ştiut dacă ceea ce ei consideră drept întîmplare şi fantezie, drept partea cea mai apărată a existenței lor, nu este o iluzie: cîte unul crede că se bucură de libertate, în timp ce nu face altceva decît să se comporte

rutinier, condiționat de tot felul de aserviri, de a căror meschinărie şi zădărnicie, biet ilot satisfăcut, nici nu-şi mai dă seama. E adesea nevoie de mult curaj pentru a ne conforma unui progres, progresului real, profund, fecund în efecte luminoase. Iar civilizația este un permanent efort de adaptare la civilizație.

Pentru acela care caută s-o dirijeze, pentru un Le Corbusier, acest efort trebuie să pară dintre cele mai uşoare. Aşa încît, vor spune unii, trebuie să-l prezinte într-o formă oarecum primară. El aduce soluții. în asta constă conflictul. Şi tocmai aceasta este singularitatea rolului de arhitect. El nu constă de loc în a propune societății contemporane, aşa cum fac diverse alte categorii de artişti, opere de artă care nu sînt decît opere de artă, ci opere de artă care sînt în acelaşi timp soluții. Adică opere care angajează profund acordul societății şi transformă mediul ei în modul cel mai vizibil, creînd imaginea cea mai strălucitoare, cea mai marcantă a epocii. Celelalte imagini ale epocii, tablourile sau sculpturile, societatea le poate refuza sau poate să le acorde numai o atenție distrată, zeflemisitoare chiar. Dar aici arta modernă a devenit casă, uzină, şcoală, biserică, grădină – oraş. Societatea trebuie să se plieze la familitaritatea acestei lumi a artei moderne, să se reintegreze şi să trăiască în ea.

E firesc, de aceea, ca Le Corbusier să desfăşoare o clarviziune şi o putere de convingere ce pot părea uneori simpliste. Dar cu atît mai bine ! Nu trebuie oare să simplificăm lucrurile pentru a le face mai clare ? în ce mă priveşte, în această clarviziune şi în această convingere redescopăr spiritul acelor oameni ai Renaşterii care erau totodată artişti şi ingineri, dar şi aerul celorlalți umanişti care erau oamenii de la 1848:

Le Corbusier este în modul cel mai evident urmaşul primilor apostoli ai erei industriale, ai naşterii acesteia, furieriştii, saint-simoniştii. La capătul unui secol de mari şi extraordinare schimbări, şi în fața noilor condiții,

Le Corbusier reia acel mesaj inițial care constă în a-i învăța pe oameni să devină stăpîni ai acestor condiții, pentru a-şi afla în ele bunăstarea şi satisfacerea nevoilor esențiale, pentru a-şi instala în ele viața cotidiană, obligîndu-le să asigure productivitatea maximă, armonizîndu-le cu dorința organică de fericire şi de pace.

în virtutea acestui mesaj viguros exprimat, marele

muncitor de şoc, în permanentă alertă şi în acţiune, mereu la lucru, creatorul neobosit care a fost Le Corbusier a produs o serie de luminoase capodopere de arhitectură, locuinţa Savoia din Poissy, Chandi- garh-ul urbanizat, Unitatea de locuit din Marsilia, biserica din Ronchamp, pavilionul Philips de la Expoziţia Internaţională de la Bruxelles din 1958. Fie că le acceptăm sau nu, aceste capodopere există şi ne arată drumul viitorului.

Franţa de după eliberare a avut un ministru, Claudius Petit, care a înţeles această înaltă misiune socială a arhitectului, emiţînd ideea, îndrăzneaţă poate, că prima datorie a unui guvern este aceea de a construi locuinţe. Dar pretindea ca pentru aceasta să se utilizeze fonduri obţinute din impozite pe comerţul cu alcool. Toate partidele, fără excepţie, s-au opus, eli- minîndu-l din viaţa politică. Morala acestei mici fabule, care ar trebui povestită pînă şi în şcolile elementare, este că duşmanii construcţiei sînt forţele răului şi că arhitectura reprezintă partea binelui. Ea nu e numai o meserie ca atîtea altele, un sector al activităţii umane. Ci este, prin scopul ei, o cauză care, ca şi medicina, trebuie îmbrăţişată cu credinţă, ca un apostolat social. E însăşi cauza vieţii.

Am amintit mai sus de Expoziţia de la Bruxelles din 1958. Fără îndoială că ea marchează un moment capital în istoria arhitecturii şi, în general, a stilului secolului al XX-lea. După formele inspirate de cubism, de funcţionalism, de spiritul raţionalizării geometrice şi tehnice, vedem triumfînd alte forme, cu totul opuse: suprafeţe stîngace, contururi curbilinii, spaţii nede- 830 finite şi fluide; tensiuni aerodinamice care se acordeaz; cu motive decorative şi publicitare provenind dii probabilismul plasticii abstracte. Aceasta dovedeşte ci am căpătat conştiinţa progreselor ştiinţifice şi industri ale săvîrşite de la începutul secolului încoace, precun şi a mediului cu totul nou în care-şi află locul de ac înainte comportamentul, puterile şi modalităţile noastn de mişcare, – ideea pe care ne-o facem despre timp spaţiu, despre viitorul planetei.

Templum-ul şi *ager*-ul pe care, de la naşterea ere: sedentare, se întemeia existenţa noastră, operaţiunile de cadastru, de

împărțire în pătrate, de geometric plană ce reduceau lumea la scheme raționale, nimic din toate acestea nu mai corespunde cu relațiile cosmice actuale. Nu mai trăim în pătratele lui Mondrian. Timp de o jumătate de secol, pătratele şi-au avut virtuțile şi semnificația lor: în riguroasele lor limite şi în dimensiunile lor evidente, ele puteau pretinde să regleze viața. Dar, ajunşi în acest punct al erei noastre, nu le mai putem considera altfel decît ca pe acele duioase tabele de aritmetică atîrnate pe pereții claselor de şcoală. O altă geometrie, spațială şi dinamică, ne poartă de aci înainte paşii, răsturnînd statismul nostru tradițional, pentru a ne propune soluții descumpănitoare. Creează în noi nelinişti necunoscute, un gust aparte, nevoia, în domeniul plastic, de a ne exprima prin forme cu totul diferite, în care un rol important îl va juca latura deschisă, gratuită şi paradoxală. E o nouă dovadă a forței vitale a unui Le Corbusier, aceea de a fi înțeles, în ultimele sale lucrări, aceste transformări, făcînd apel el, funcționalistul, în cele mai bogate şi totale manifestări, la ultimele resurse de invenție şi de tehnică, pe scurt făcînd tot mai mult loc poeziei, care nu este altceva decît cunoaşterea intimă a minunilor unui univers în permanentă mişcare, pentru că e permanent *creat* de ştiință. Dar nu numai pavilionul lui Le Corbusier de la expoziția din 1958, ci şi acela al lui Guillaume Gillet şi întreg ansamblul de forme, tot universul plastic revelat în această manifestare de zenitul secolului nostru marchează cotitura regimului fizic şi moral al omului, de mult pregătită pentru contradicții şi previziuni, devenită acum hotărîtoare.

CINCIZECI DE ANI DE ARHITECTURĂ

ANTECEDENTELE

1747 Crearea la Paris a Şcolii de poduri şi şosele.
Crearea la Paris a Şcolii de bele-arte.

1794 Crearea la Paris a Şcolii de lucrări publice, care va deveni, în anul următor, Şcoala politehnică.
Crearea Conservatorului de arte şi meserii, al cărui sediu se mută, în 1798, la Prieuré de St-Martin.

1779 Terminarea podului de la Iron Bridge, pe Severn, de către

arhitectul Thomas Farnolls Pritchard, în colaborare cu metalurgistul John Wilkinson; utilizarea fierului la uzinele Coalbrookdale, de către Abraham Daby.
1793—1796 Construirea podului de la Sunderland, de către Thomas Paine, celebru, de altfel, prin rolul său în războiul de independenţă şi în revoluţia franceză, şi de către inginerul Thomas Telford.
1801-1802 Percier şi Fontaine construiesc strada Rivoli din Paris.
1824 Marc Seguin (1786—1875): primul pod suspendat (la Tournon, pe Rhône).
1843—1850 Construirea bibliotecii Sainte-Geneviève, la Paris de către Henri Labrouste (1801 —1875).
1847 Joseph Monnier pune la punct noul său procedeu de construcţie: betonul.
1851 La Londra, Joseph Paxton (1801 – 1865) construieşte Crystal Palace.
1852 François Coignet construieşte o casă de beton.
1853 Primele lucrări conduse de Haussmann (1809—1891), primar al Parisului, pentru amenajarea marilor artere ale oraşului.
Baltard construieşte Halele centrale din Paris.
La Tîrgul internaţional de la New York este prezentat primul ascensor.
1855 Inventarea procedeului Bessemer permiţînd producţia masivă de oţel. Primele utilizări comerciale ale aluminiului. La Expoziţia universală din 1855 triumfă construcţia metalică.
1858 Terminarea construcţiei Bibliotecii Naţionale din Paris, de către H. Labrouste.
1862 Charles Garnier începe construirea Operei din Paris.
1867 Expoziţia Universală de la Paris.
1869—1883 Construirea podului din Brooklyn; proiectul, de John Roebling, este executat de fiul acestuia, Washington A. Roebling.
1853—1872 Apar *Convorbirile despre arhitectură* ale lui Viol- let-le-Duc (1814-1879).
1876 Gustave Eiffel (1832—1923) şi arhitectul Boileau construiesc la Paris magazinele « Bon Marche».
1879 Hennebique (1842—1921) realizează betonul din ciment armat .
1884 W. Le Baron Jenney construieşte clădirea «Home Insurance Cy» din Chicago.
1885 H.H. Richardson construieşte « Magasins Marshall Field» din Chicago.
1888 B. Baker şi J. Fowler construiesc podul peste Forth, în Scoţia.
1889 Expoziţie internaţională la Paris. Construirea Turnului Eiffel.

Galeria maşinilor, de Duter (1843—1906) şi Contamin.

1890 Betonul armat este folosit în mod curent în America şi în Franța (de către Hannebique).

1893 Victor Horta (1861 – 1947) construieşte la Bruxelles în strada Turin nr. 12 o casă tipic Modern-style.

1894 Anatole de Baudot ridică în Montmartre biserica Sf. Ioan Evanghelistul, cu osatura din beton armat.

1895 Hennebique construieşte filaturile Frings Ia Hellemmes Lille, cu osatura din stîlpi subțiri de beton armat; apoi morile mecanice din Nantes.

1897 Victor Horta construieşte la Bruxelles Casa Poporului.

1898 Ebenezer Howard publică *To~morroto, a Peaceful Path to Real Reform* (Mîine, o cale paşnică spre reforma adevărată).

C.R. Mackintosh (1868—1928) construieşte Şcoala de artă din Glasgow.

1898—1903 H.P. Berlage (1856—1934) construieşte Bursa de alimente din Amsterdam.

1899 Hennebique construieşte din beton armat casa din strada Danton, Paris.

Arhitectul american H. Sullivan (1836—1924) construieşte magazinele Carson Pirie Scott, la Chicago.

Frantz Jourdain construieşte magazinele Samaritaine din Paris.

Arhitectul englez C.F.A. Voysey (1857—1941) construieşte Casa arhitectului, la Charley Wood.

SECOLUL AL XX-LEA

1900 Expoziția Universală de la Paris.

Antoni Gaudi, arhitect catalan (1852—1926), realizează parcul Güell la Barcelona.

Henry Van de Velde, arhitect belgian (1863—1957), este chemat la conducerea Şcolii de artă din Weimar.

1901 Tony Garnier, arhitect francez (1869—1948), realizează proiectul unei cetăți industriale (port, antrepozite, clădiri comerciale şi de locuit).

Frank Lloyd Wright, arhitect american (1869—1959), construieşte casa Martin la Oak Park, Illinois.

1902 Auguste Perret (1874—1954) construieşte la Paris casa din strada Franklin nr. 25 bis, primul imobil construit din plăci de beton armat aparent.

Van de Velde construieşte casa Leuring la Scheveningen şi

Folkwang Museum în Hagen.
1903 Raymond Unwin şi B. Parker realizează prima cetate-grădină, la Letchworth, în Anglia.
Joseph Hoffmann, arhitect austriac născut în 1870, construieşte casa de convalescenţă de la Pukesdorf.
1904 Arnodin, arhitect francez, construieşte podul de transbordare de la Marsilia.
1905 Robert Maillart, inginer şi arhitect elveţian (1872—1940), construieşte podul peste Taranasa, Elveţia.
Auguste Perret construieşte garajul din strada Pontieu (ciment brut şi sticlă).
J. Hoffmann construieşte casa Stoclet din Bruxelles.
1907 în Germania este fondat Deutscher Werkbund.
Antoni Gaudi construieşte casa Mila din Barcelona.
1908 R. Maillar construieşte Lagerhaus din Zürich.
Adolf Loos, arhitect austriac (1870—1933), publică articolul său *Ornament şi crimă.*
1909 Peter Behrens, arhitect german (1868—1940), construieşte fabrica de turbine din Berlin, Hüttenstrasse, cu arhitectura de fier.
Tony Garnier construieşte abatoarele din Lyon. 834
1911— 1923 R. Oestberg, arhitect suedez (1866—1945), construieşte primăria din Stockholm. Adolf Loos construieşte casa Steiner din Viena.
Hans Poelzig, arhitect german (1869—1936), construieşte clădirea serviciilor publice din Breslau.
R. Maillart construieşte antrepozitele din Zlirich. Berlage călătoreşte în Statele Unite.
1911 Cass Gilbert, arhitect american (1859—1934), construieşte Woolworth Building din New York.
1912 Van der Mey, arhitect olandez, construieşte un imobil la Amsterdam.
1913 Max Berg, arhitect german (1870—1947), construieşte Jahrhunderthalle la Breslau (cupola din beton). Auguste Perret construieşte Théâtre des Champs- Elysées din Paris.
Robert Mallet-Stevens, arhitect francez (1886—1945), expune primele sale lucrări la Expoziţia din Gand.
1914 Walter Gropius, arhitect german (născut în 1883), construieşte pavilionul industrial la Expoziţia « Werk- bund» din Kôln.
Berlage construieşte un imobil la Londra.
F. L. Wright realizează Midway Gardens din Chicago.
1915 Auguste Perret construieşte docurile din Casablanca. Tony Garnier construieşte stadionul din Lyon.

1916 Eugène Freyssinet, arhitect francez (născut în 1879) construieşte hangarele de la Orly.

1917 Apare revista *De Stijl*, condusă de Theo Van Doesburg în colaborare cu Mondrian şi J.J.P. Oud.

1919 Louis de Soisson construieşte cetatea-grădină de la Wellwin, Anglia.

W. Gropius creează *Bauhaus*-|*A* din Weimar.

1920 La Paris apare revista *UEsprit nouveau*, condusă de Le Corbusier şi Ozenfant.

J.J.P. Oud, arhitect olandez (născut în 1890), construieşte locuinţele ieftine din Rotterdam.

1921 Erich Mendelsohn, arhitect german (1887—1953), construieşte observatorul Einstein din Potsdam. Ludwig Mies Van der Rohe, arhitect german (născut în 1886), realizează proiectul unui turn din fier şi sticlă.

1922 Raymond Hood şi John Mead Howells construiesc turnul *Chicago Tribune* din Chicago.

Van Doesburg (1883—1931) şi Cornelis Van Esteren realizează proiectul unui oraş neoplasticist. Mendelsohn construieşte imobilul din Karolingerplatz.

1923 Auguste Perret construieşte, din beton armat, biserica de la Rayncy.

Charles-Edouard Jeanneret, zis Le Corbusier (1887—1965), publică *Spre o arhitectură*.

R. Mallet-Stevens construieşte casa vicontelui de Noail- les, la Hyères.

1924 Gevrit Rietveld Van den Brock, arhitect olandez, construieşte casa neoplasticistă din Utrecht.

1925 Le Corbusier realizează pavilionul « Spiritului nou » la Expoziţia artelor decorative.

Le Corbusier publică *Urbanism.*

Auguste Perret construieşte biserica Sfînta Tereza din Montmagny şi turnul de orientare din Grenoble. Willem Marinus Dudok, arhitect olandez (născut în 1884), construieşte şcoala din Hilversum.

1926 W. Gropius construieşte clădirea *Bauhaus*-ului din Dessau. A. Loos construieşte casa lui Tristan Tzara, la Paris, în Avenue Junot nr. 15.

1927 Expoziţia « Werkbund » la Stoccarda.

Le Corbusier construieşte colonia Weissendorf la Stuttgart. Execută proiectul pentru palatul Societăţii Naţiunilor. E. Mendelsohn construieşte cinematograful Universum din Berlin.

Mies Van der Rohe preia direcția la Werkbund. Charles Siclis, arhitect francez, construieşte Sala Pleyel din Paris.

1928 Victor Horta construieşte Palais des Beaux-Arts din Bruxelles. Le Corbusier construieşte vila Savoia la Poissy. Crearea C.I.A.M. (Congresul Internațional de Arhitectură Modernă); prima reuniune are loc în localitatea La Sar raz (cantonul Vaud, Elveția).

Prima expoziție de *arhitectură rațională*, la Roma.

E. Mendelsohn construieşte la Chemnitz magazinele Schoken.

Eugène Freyssinet foloseşte pentru prima dată betonul prefabricat.

1929 Mies Van der Rohe construieşte pavilionul german la expoziția de la Barcelona.

R. Maillart construieşte podul peste Salgina Tobei (a cărui înălțime este de 92 metri).

Richard Neutra, arhitect american de origine austriacă (născut în 1892), construieşte vila Lovell din Los Angeles, California.

1930 Eric Gunnar Asplund, arhitect suedez (1885—1940), construieşte pavilionul țării sale la expoziția de la Stockholm.

Le Corbusier construieşte pavilionul elvețian al Cetății universitare din Paris.

Raymond Hood construieşte un zgîrîie-nori pentru ziarul *Daily News* din New York.

Van der Vlugt şi Johannes Andres Brinkman (1902— 1949) construiesc un bloc de locuințe la Rotterdam.

Mies Van der Rohe preia direcția Bauhaus-ului.

José Luis Sert construieşte locuințe la Barcelona.

1931 George Howe şi William Lescaze construiesc zgîrîie-nori la Philadelphia (Savings Fund Society).

R. Hood, Godley şi Fouilhoux construiesc zgîrîie-norii McGraw-Hill la New York.

Concurs internațional pentru palatul Sovietelor din Moscova.

Un grup de arhitecți construieşte Rockfeiler Center din New York.

La Londra, e creat grupul M.A.R.S. *(Modern Architecture Research Society)f* sub conducerea lui Maxwell Fry. Le Corbusier face planul de sistematizare al oraşului Alger.

1932 Alvar Aalto, arhitect finlandez (născut în 1898), construieşte sanatoriul Paimio din Finlanda, închiderea *Bauhaus-ului* din Dessau.

Pier Luigi Nervi, arhitect italian (născut în 1891), construieşte stadionul municipal din Florența.

André Lurçat, arhitect francez (născut în 1894), construieşte grupul şcolar din Villejuif.

1933 A patra sesiune C.I.A.M – Publicarea Cartei de la Atena.

1933—1937 Construirea podului Golden Gate din San Francisco. Ca urmare a creării lui « Tennessee Valley Autho- rity», sînt întreprinse primele lucrări de îndiguire.

R. Maillard construieşte podul curb de la Schwandbach Brücke, cantonul Berna.

1934 E. Freyssinet salvează gara transatlantică din Le Hâvre. Apariția noțiunii de arhitectură organică, susținută de

F. L. Wright.

Frédéric Kiesler, originar din Austria (născut în 1898), execută proiectul unei « case spațiu », ce constituie o declarație de război la adresa pătratului.

1936 F.L. Wright construieşte vila Kauffmann, numită « Cascada », la Bear Run, Pennsylvania.

1937 Le Corbusier publică volumul *Cînd catedralele erau albe.*

E. G. Asplund construieşte o locuință de vară în apropiere de Stockholm (arhitectură organică).

F. L. Wright construieşte buildingul companiei Johnson Cy. din Racine, Wisconsin.

Oscar Niemeyer construieşte în colaborare cu Le Corbusier Ministerul Educației Naționale din Rio de Janeiro.

1938 F.L. Wright construieşte casa numită Taliesin West, Arizona

P.L. Nervi construieşte hangarele militare de la Or- betello, Italia.

Luigi C. Daneri construieşte colonia de vacanță de la Santo Stefano d'Aveto.

Mies Van der Rohe este chemat să conducă « Armour Institute » din Chicago.

1939 Expoziția internațională la New York.

Alvar Aalto construieşte pavilionul Finlandei (arhitectură organică).

Sven Markelius construieşte pavilionul suedez (arhitectură organică).

Aymar Embury II construieşte podul Bronx Whitestone din New York.

Lods Marcel (născut în 1891) şi Beaudoin Eugène (născut în 1898) construiesc Casa Populară şi piața din Clichy (arhitectură de fier, cu plafonul escamotabil). 1941 Vernon de Mars, arhitect american,

construieşte comunităţile rurale de la Woodville şi Juba City, California. S. Giedion publică *Spaţiu*, *timp şi arhitectură.*

Alfred Fischer construieşte hotelul Gyopar din Budapesta.

1943 F. Kiesler construieşte o galerie de muzeu la expoziţia « Art of this Century » Ia New York (pereţi curbi, panouri mobile).

1945 La Roma este creată Asociaţia de Arhitectură Organică (O.P.A.O.).

PERIOADA URMĂTOARE RĂZBOIULUI, PÂNĂ ÎN 1960

Distrugerile războiului au determinat o activitate deosebit de importantă în țările care au avut de suferit de pe urma lui. Problemele de urbanism s-au pus brutal şi a trebuit să fie tratate la scară națională. în majoritatea țărilor au fost create ministere pentru urbanistică. Problemele au fost rezolvate deopotrivă în- tr-un spirit de renovare totală, şi cu dorința de a respecta specificul vechilor oraşe care suferiseră daune. De altfel, şi independent de distrugerile cauzate de război, noile țări, în special cele din America Latină, au asistat la o dezvoltare a arhitecturii sub influența directă sau indirectă a ideilor lui Le Corbusier: Caracas sau Venezuela, Rio de Janeiro şi Sao Paulo sînt cîteva exemple printre multe altele.
Fizionomia oraşelor s-a transformat. Fie că e vorba de Germania, de Italia, de Anglia, de Olanda, de Belgia în Europa, de Brazilia, de Mexic sau de Statele Unite în America, ele tind în prezent să adopte aspectul pe care-l imaginaseră pentru ele arhitecții şcolii germane, olandeze, franceze sau americane. Totuşi, arhitectura şi-a continuat experiențele. Dăm mai jos cîteva exemple din această evoluție neîntreruptă.

Germania

Schelling construieşte sala de expoziții din Karlsruhe, acoperită de o pînză de beton «în şa ».
Gotz, Freese şi Gussmann creează un «station-ser- vice» la Wiesbaden.
Walter Hodge construieşte stadionul acoperit din Dortmund.

Anglia

Robert Mathew construieşte Royal Festival Hali din Londra (1951).
Un grup de arhitecți construiesc uzina din Brynmawr, South Wales (1951).

Murray şî White construiesc hangarul aeroportului din Londra, realizat cu bîme-lamă de cuțit.
D. Clarke-Hall construieşte şcoala secundară din Cranford, Middlesex (1953).

Austria

Roland Rainier construieşte Sala Sporturilor din Viena (1954).

Spania

E. Torroja, inginer, construieşte acoperişuri din pînze subțiri de beton, la Madrid; tribune de stadion; cupola halelor etc.

Finlanda

Alvar Aalto elaborează planul de sistematizare al localității Rovaniemi (1945).
Hangarul aeroportului din Helsinki.

Franţa

Simon, Morisseau şi Sarger construiesc piața acoperită din Royan (1956).
Gillet şi Sarger construiesc depozitele centrului comercial din Caen (proiectul datează din 1955). Guedy construieşte postul de radioemisie *Europe* nr. 1 la Felsberg (acoperiş suspendat în pînză subțire).
P. Viatge şi F. Castaing construiesc căldirea Arhivelor departamentale Haute-Garonne (1955).
B. Zehrfuss şi M. Breuer construiesc palatul U.N.E.S.C.O. din Paris (1955-1958).
G. Nelson construieşte spitalul din Saint-Lo (1955). Le Corbusier construieşte La Cite radieuse din Marsilia (1954). Capela din Ronchamp (1955).
M. Lods şi R. Le Caisne construiesc halele din Ouagadougou.
M.-J. Mauri, Pelnard şî Considere construiesc piața mare din

Sidi-Bel-Abbes (cupola din beton, 41 de metri înălțime, fără cofraj).
E. Delaport şi R. Pradeaux construiesc postul de frontieră de la Khedadra, în Maroc.
U. Cassan construieşte gara maritimă din Le Havre, 1956.
A. Perret şi Boussiron construiesc noile hangare de la Marignan.
CI. Ferret, Salier şi Courtois construiesc cazarma pompierilor din Bordeaux (1954).
A. Caquot construieşte barajul de la Girotte. Capela din Baccarat (1956).
Guillaume Gillet construieşte Pavilionul Franței la Expoziția de la Bruxelles (1958).
Camelot, de Mailly şi Zehrfuss construiesc Palatul expozițiilor de la Centrul național al industriei şi tehnicii (C.N.I.T.), în Rond-point de la Defense din Paris (1955-1958).

India

Antonin Raymond construieşte Dormitory, la Pon- dichery (acoperiş din dale prefabricate din beton armat asigurînd ventilarea prin canale transversale).
Le Corbusier creează Centrul cultural şi administrativ din Chandigarh.

Italia

Vagnetti construieşte Palazzo grande din Livorno. Gino Covre construieşte pavilionul mecanicii la Tîr- gul-expoziție din Milano.
P.L. Nervi construieşte sala de expoziții din Torino. Un grup de arhitecți realizează stația terminus din Roma (1950).

Elveţia

Ch.F. Thevanaz construieşte parcul sporturilor din Lausanne

America Statele Unite

Alvar Aalto construieşte căminul Institutului tehnologic din Massachusetts (1949).

W. Gropius construieşte împreună cu un grup de arhitecţi Centrul universitar Harvard.

E. Mendelsohn construieşte spitalul Maimonides din San Francisco, California.

Mies Van der Rohe construieşte Institutul tehnic din Illinois (1953). Casa Farnsworth la Plano, Illinois. Imobilele Lake Shore Drive la Chicago.

R. Neutra construieşte o şcoală primară la Los Angeles, California; la Ojai, California, o casă, şi alta în Colorado (1946).

Le Corbusier execută un proiect pentru sediul general al O.N.U., pe East River, New York (1948).

F. L. Wright realizează proiectul pentru Muzeul Guggenheim din New York (1946).

Skidmore, Owings şi Merril construiesc Lever House din New York (sub influenţa palatului O.N.U. proiectat de Le Corbusier). Spitalul pentru foştii combatanţi, în Brooklyn, New York.

Eero Saarinen şi colectivul său construiesc centrul tehnic General Motors, la Warren, Michigan. Harrison, Abramovitz şi Abbe construiesc Centrul expoziţiei permanente a sticlei, la Corning, New York. Buildingul Alcoa, din Pittsburgh, Pennsylvania (utilizarea panourilor de aluminiu pentru faţadă).

Marcel Breuer construieşte Centrul de artă dramatică din Bronxville, New York. Mănăstirea din Saint John, Minnesota.

W.H. Deitrick şi M. Nowicki construiesc sala tîrgu- rilor din Raleigh, Carolina de Nord (acoperiş în şa, realizat din cabluri fixe susţinînd plăci de metal). Bruce Goff construieşte la Aurora, Illinois, o casă rotundă cu osatura metalică; influenţă africană. Proiect pentru o capelă a Universităţii din Oklahoma.

STRUCTURILE TRIDIMENSIONALE

Mies Van der Rohe realizează proiectul pentru Coli- seumul din Chicago.

Buckminster Fuller, Robert Le Ricolais, E.F. Catalano, Konrad Wachsmann, profesori la Universitatea din Raleigh, Carolina de Nord, animatori ai noii şcoli, realizează proiectul unui hangar pentru avioane.

Brazilia

Affonso Reidy construieşte imobilul rezidențial Pedregulho din Rio de Janeiro (1949—1954).
Oscar Niemeyer construieşte biserica Sfîntul Francisc din Asisi, la Pampulhas. Universitatea din Rio.

Mexic

Mario Pani construieşte Conservatorul național de muzică din Ciudad de Mexico (1949).
Un grup de arhitecți construieşte Universitatea din Ciudad de Mexico.
Felix Candela construieşte magazinele vămii din Ciudad de Mexico (1952). Bursa valorilor din Ciudad de Mexico (1955). Biserica «Virgen Milagrosa» (1955), acoperită cu beton în pînze subțiri în formă de paraboloizi hiperbolici.

Venezuela

C. R. Villanueva construieşte Cetatea Universitară şi Stadionul centrului sportiv din Caracas.

Japonia

Kenzo Tange, Takashi Asada, Sachio Otani construiesc Palatul Păcii din Hiroşima.

FORMĂ ŞI FUNCŢIUNE

... admirabilul, nemuritorul, inevitabilul raport între formă şi funcțiune.

CHARLES BAUDELAIRE (Articol despre Expoziția universală din 1855)

Dacă forma indică net obiectul făcîndu-nc să înțelegem în ce scop a fost produs acest obiect, forma e frumoasă şi tocmai de aceea creațiile naturii sînt întotdeauna frumoase pentru acela care le observă. Aplicarea justă a formei la obiecte şi la folosirea sau funcționarea lui, armonia ce o prezidează întotdeauna ne umple de admirație în fața unui stejar ca şi în fața celei mai neînsemnate insecte. Vom găsi un stil în mecanismul aripilor păsării de pradă, aşa cum vom găsi şi în curbele peştelui, pentru că stilul izvorăşte din acest mecanism, din aceste curbe atît de bine trasate încît unul

zboară iar celălalt înoată. Puţin ne interesează, după toate acestea, dacă ni se spune că pasărea are aripi pentru a zbura şi că zboară pentru că are aripi. Zboară, şi aripile sale sînt o maşină perfectă care-i permite să zboare. Maşina este expresia exactă a funcţiunii pe care o îndeplineşte; cît despre noi, artiştii, nu e nevoie să mergem mai departe.

E. V I O L L E T - L E - D U C *(Dicţionarul arhitecturii franceze*, articolul « Stil *, Paris, Morel et Cie., 1853-1872)

... Recitmdu-mi jurnalul de călătorie din 1883 nu găsesc nimic de publicat în notele mele despre locurile vizitate, dar transcriu cîteva însemnări făcute după vizita la anumite personalităţi. (...) La Florenţa, printre artiştii de seamă l-am întîlnit pe sculptorul american Horatio Greenough (...). îi adora pe greci şi nu putea suferi arta gotică. Articolul său despre arhitectură, publicat în 1843, devansa principalele teze despre *morala* arhitecturii ale lui Ruskin, deşi cei doi exprimau vederi cu totul opuse despre istoria artei. Păstrez o scrisoare pe care mi-a trimis-o ulterior, dar tot în acea perioadă, în care Greenough dă o idee sumară despre teoria lui: « Iată teoria mea despre arhitectură: o amenajare ştiinţifică a spaţiilor şi formelor, în vederea funcţiunilor şi amplasării edificiului; o accentuare a trăsăturilor esenţiale într-o proporţie justă cu importanţa lor relativă în cadrul funcţiunii; alegerea, dispunerea şi varietatea ornamentelor şi culorilor stabilite după legi strict organice, fiecare decizie asupra acestor puncte trebuind să-şi aibă raţiunea ei distinctă; în sfîrşit, excluderea integrală şi imediată a oricărui artificiu şi a orice e fals».

E. W. E M E R S O N *(English Trăit,,* 1856)

. . . La un moment dat nu mai ai în faţa ta decît *buildinguri.* Cu cele optsprezece sau douăzeci de etaje ale lor, acestea escaladează cerul. Arhitectul care le-a construit... a renunţat la colonade, la mulaje, la înfrumuseţările clasice. El a acceptat brutal condiţia impusă de afacerist: multiplicarea de cît mai multe ori posibil a valorii lotului de pămînt ce serveşte de bază, înmulţind *oficiile* suprapuse. E o problemă de natură să intereseze numai un inginer, s-ar crede. Dar nu este aşa. Forţa simplă a necesităţii este un principiu de o asemenea frumuseţe, şi aceste construcţii manifestă această

necesitate cu o astfel de evidenţă încît simţi o emoţie deosebită contemplîndu-le. Schiţa unui nou fel de artă se conturează, a unei arte democratice, făcută de mulţime şi pentru mulţime, a unei arte a ştiinţei în care certitudinea legilor naturale dă îndrăznelii în aparenţă înfrînate liniştea unor figuri geometrice...

P A U L B O U R G E T *{Dincolo de mare. note despre America,* Paris, Lemerre, 1895)

Frumosul şi utilul pierd în egală măsură dacă sînt separate. Pornindu-se de la principiul că sînt două lucruri total diferite şi independente, domeniul fiecăruia a avut de suferit. 0 industrie fără nici o intenţie de artă şi de frumos, o artă care sfidează toate realităţile vieţii, iată rezultatul acestei separări de genuri. Începem, din fericire, să revenim la această prejudecată. Mi se pare că asistăm în acest moment la reconcilierea industriei cu arta; cele două idei, de util şi de frumos, pe nedrept separate, tind să se apropie din nou în spiritul nostru...

.. .Aripa, care este pentru pasăre lucrul cel mai util, este şi cea mai mare frumuseţe a ei...

...Orice lucru este perfect în genul său cînd este conform cu scopul...

... Nu apreciem întotdeauna la justa ei valoare frumuseţea maşinilor, care sînt un produs într-adevăr minunat al artei noastre. 0 locomotivă, un tramvai electric, un vapor de abur, aeronava ce va să apară, acesta e geniul uman în mişcare. în masa greoaie pe care o sfidează esteţii, triumf aparent al forţei brute, e tot atîta gîndire, inteligenţă, finalitate sau, pentru a spune totul cu un cuvînt, tot atîta artă adevărată ca într-un tablou de maestru sau într-o statuie.

P A U L S O U R I A U *(Frumosul raţional.* Alean, 1904)

PENTRU O ARHITECTURĂ INUTILĂ

De îndată ce elementele care compun o sculptură nu-şi mai găsesc justificarea în natură, această artă devine arhitectură. în timp ce sculptura pură este supusă unei necesităţi aparte: ea trebuie să aibă un scop practic, putem perfect de bine

concepe o arhitectură tot atît de dezinteresată ca şi muzica, arta cu care se aseamănă cel mai mult. Turnul lui Babei, Colosul din Rhodos, statuia lui Memnon, Sfinxul, piramidele, mausoleul, labirintul, blocurile sculptate din Mexic, obeliscurile, menhirii; coloanele triumfale sau comemorative, arcurile de triumf, Turnul Eiffel, lumea întreagă este acoperită de monumente inutile sau aproape inutile, ori cel puțin de proporții superioare scopului care trebuia să fie atins. într-adevăr, mausoleul, piramidele sînt prea mari pentru nişte morminte şi prin urmare sînt inutile, după cum inutile sînt şi coloanele, chiar dacă, aşa cum e cazul coloanei lui Traian sau al coloanei Vendome, sînt destinate să comemoreze evenimente; sînt inutile deoarece nu putem niciodată urmări pînă în vîrf detaliul scenelor istorice figurate pe ele. Există ceva mai inutil decît un arc de triumf? Iar cît despre utilitatea Turnului Eiffel, aceasta a apărut după construcția sa dezinteresată.

Totuşi, simțul arhitectural s-a pierdut într-atîta îneît inutilitatea unui monument apare azi ca un lucru insolit şi aproape ca o monstruozitate.

Admitem, dimpotrivă, cu uşurință ca un sculptor să facă o operă inutilă şi totuşi, cînd sculptura este dezinteresată, ea este ridicolă.

Statuie de erou, sau de animal sacru, sau de divinitate, sculptura are ca scop practic reprezentarea simulacrelor, şi această necesitate artistică a fost înțeleasă în toate timpurile, ea este cauza antropomorfismului divinităților, căci forma umană este aceea care îşi găseşte cel mai uşor justificarea naturală şi care permite cea mai mare fantezie artistului.

De îndată ce sculptura se îndepărtează de portret, ea nu mai este decît o tehnică decorativă menită să dea intensitate arhitecturii (felinare, statui alegorice în grădini, balustrade etc.).

Scopul utilitar pe care şi l-au propus majoritatea arhitecților contemporani este cauza întîrzierii conside rabile a arhitecturii față de celelalte arte. Arhitectul, inginerul trebuie să construiască cu intenții sublime: a ridica cel mai înalt turn, a pregăti iederei şi timpurilor o ruină mai frumoasă decît celelalte, a arunca peste un port sau peste un fluviu un arc mai îndrăzneț decît curcubeul, a compune în definitiv o armonie persistentă, cea mai puternică pe care a imaginat-o omul.

G U I L L A U M E A P O L L I N A I R E (*Pictorii cubişti, Meditații estetice,* Paris, Figuiere et Cie. 1913. Geneva, Pierre Cailler, 1950)

O ŞTIINŢĂ, MAI MULT DECÎT O ARTĂ

... Arhitectura este în primul rînd şi pînă la urmă o ştiință mai mult decît o artă, ştiința materialelor, ştiința densităților şi a posibilităților, ştiința adaptării strînse a unui instrument la scopul său. Marile invenții ale arhitecturii, peretele, coloana egipteană, bolta asi- riană, leagănul Romei, cupola pe pandantiv, încrucişarea de ogive în Europa occidentală sînt comparabile, din acest punct de vedere, cu acelea ale industriei moderne, cazanul, motorul, osatura metalică şi, datorită acestui fapt, în aceste părți organice rigoarea structurală apare drept cea mai necesară: podul, de exemplu, în care bolta fuzionează cu zidul, este o operă de ştiință în primul rînd, şi arhitectura romană extraordinară, în întregimea ei, ne face să ne gîndim mai mult la construcțiile industriale de azi decît la oricare artă plastică din Asia sau din Europa, din indiferent ce moment...

£ L I E F A U R E (*Spiritul formelor*, Crfcs, 1927)

PERRET

1874 *12 febr.* Auguste Perret se naşte la Ixelles-Bruxelles, unde tatăl său, originar din Burgundia, născut în apropiere de Cluny, antreprenor de construcții, se exilase în urma condamnării la moarte ca participant la Comună.

1891 Este admis la Şcoala de bele-arte din Paris, unde face studii strălucite.

1898—1899 însărcinat cu construirea cazinoului municipal din Saint-Malo, foloseşte betonul armat.

1902 Se căsătoreşte. Construieşte clădirea din strada Franklin nr. 25. Aci se va instala, cîțiva ani mai tîrziu, la moartea tatălui, agenția Perret, condusă de cei trei frați: Auguste, Gustave şi Claude. Acesta din urmă preia administrația; Auguste şi Gustave se

specializează în planurile de construcție. Firma se compune din grupul « Auguste şi Gustave Perret, arhitecți » şi din « Societatea Fraților Perret, antreprenori ». Mai tîrziu, agenția se va instala în strada Raynouard.

1905 Construieşte garajul din strada Pontbieu.

1913 Construieşte Théâtre des Champs-Elysées.

1915 Construieşte docurile de la Casablanca.

1923 Construieşte biserica din Raincy.

1929 Construieşte Şcoala normală de muzică.

1936 Construieşte clădirea Mobilierului național.

1937—38 Construieşte Muzeul lucrărilor publice.

1954, *25 febr.* Auguste Perret moare. Ultima sa operă este reconstruirea oraşului Le Havre.

ÎN LEGĂTURĂ CU NOILE MATERIALE

Dacă folosirea generalizată a betonului de către romani a modificat profund arhitectura lor, folosirea generalizată a betonului armat a dus în zilele noastre la acelaşi rezultat; ea a modificat profund structura edificiilor şi, prin urmare, întreaga noastră arhitectură, A dispărut peretele, au rămas doar stîlpi subțiri şi foarte spațiați, nu mai există acoperiş: cu betonul armat un etaj de locuit costă mai puțin decît un acoperiş nelocuibil. Distanța mare dintre piloni, acțiunea extinsă a bîrnelor fac posibile geamurile mari de sticlă şi uşile mari ale garajelor şi uzinelor de azi.
Dar puterea aproape nelimitată a acestui fel de construcție nu are numai avantaje, căci ea permite esteților lipsiți de măiestrie, de tehnică, să-şi realizeze cele mai nefericite elucubrații. . .
Trebuie să folosim betonul armat cu virtuozitate, deoarece el compune osatura, scheletul edificiului, iar acest schelet trebuie să fie frumos, trebuie să poată rămîne aparent – punctul de sprijin, bîrna fiind în acelaşi timp elementele esențiale şi cele mai frumoase ornamente ale arhitecturii.

A U G U S T E P E R R E T (Extras dintr-un * text scris pentru *Enciclopedia franceză*)

Marile edificii de azi comportă o osatură, un schelei din oțel sau din beton armat.
Osatura este pentru edificiu ceea ce scheletul este pentru animal. Aşa cum scheletul animalului, ritmat, echilibrat, simetric conține şi suportă organele cele mai diverse şi mai divers aşezate, tot aşa scheletul edificiului trebuie să fie compus ritmat, echilibrat, chiar simetric.
El trebuie să poată conține organele, organismele cele mai diferite şi cel mai divers plasate, impuse de fundație şi de scop.
Acela care disimulează o parte oarecare a scheletului se priveează de singurul ornament legitim şi, totodată cel mai frumos al arhitecturii.

A U G U S T E P E R R E T *(Contribuție la o teorie a arhitecturii*, Cercle d'études architecturales; Ed. Librairie des Alpes, 1952)

JUSTIFICAREA UTILULUI PRINTR-UN PRINCIPIU MAI ESENŢIAL: ACELA AL LOGICII

Dacă în arhitectură orice placare inutilă este urită, aceasta se datorește faptului că este ilogică Din acest punct de vedere sînt multe de reținut din ideile lui Le Corbusier, și din apropierile stabilite de el între arta arhitectului și aceea a inginerului (« *Casa este o maşină de locuit»). Ne-am înşela totuşi gîndind că trebuie, pentru a nu păcătui, să reducem totul la ceea ce exercită o funcțiune utilă; ar însemna să cădem într-un fel de jansenism estetic. Dacă anumite construcții mecanice (automobil, pachebot, vagon, avion etc.) sînt frumoase atunci cînd tipul lor este bine definit și toate părțile lor strict concepute în funcție de utilitatea în cadrul întregului aceasta arată că legea utilității îmbracă și încarnează aici o lege mai profundă, aceea a armoniei matematice și, mai general, a logicii. Logica este aceea care dă valoarea estetică a utilului, logica depăşeşte utilul, în natură există o mulțime de tipuri de ordine exclusiv ornamentale, și fără utilitate practică. Desenele unei aripi de fluture nu servesc la nimic, dar totul este în ele* logic necesar *(în raport cu o anumită idee aleasă în mod gratuit).*
La un mare arhitect, remarca Delacroix, există « *un acord absolut necesar al unui mare bun simț cu o mare inspirație* ». *Detaliile necesare, care constituie punctul de plecare al arhitecturii, detalii care sînt esențiale, trec înaintea oricăror ornamente. Totuși, orice artist creează ornamente potrivite cu acest* util, *care e tema lui. Zic potrivite ; căci chiar după ce a stabilit în amănunt raportul exact al planului cu scopurile utilitare ale acestuia, el nu poate orna planul decît într-un anume mod. El nu e liber să prolifereze sau să renunțe la ornamente. El trebuie să le adapteze planului, exact cum l-a adaptat pe acesta scopurilor utilitare* ». *(*Jurnal, *14 iunie 1850.) Tocmai în acest sens d-lui Auguste Perret îi place să spună că cel mai bun tratat de arhitectură a fost scris de Fenelon, în acel pasaj din Discursul său la Academie:* « *Nu trebuie să admitem, într-un edificiu, nici o parte destinată exclusiv ornamentului; însă, aspirînd întotdeauna la*

proporțiile frumoase, trebuie sâ transformăm în ornament toate părțile necesare susținerii edificiului.»

JACQUES MARITAIN (*Artă și scolastică,* în *Les Lettres », septembrie și octombrie 1919. Text reluat în volum la Ed. de l'Art Catholique, Paris, 1920)

LE CORBUSIER

1887 *6 oct.* Charles-Edouard Jeanneret, zis Le Corbusier, se naşte în localitatea La Chaux-de-Fonds din cantonul elvețian Neuchâtel.
1907 Face cunoştință cu Tony Garnier, la Lyon.
1908 Intră, la Paris, în agenția lui Auguste Perret. 1910—1911 Lucrează la Berlin în atelierul lui Peter Behrens. 1914-1915 Războiul îi inspiră un sistem de construcții rapide şi ieftine: casele «Dom'ino».
1916 Expune acuarele la Kunsthaus din Zürich.
1918 Face cunoştință cu Amedee Ozenfant. Primele picturi. Expoziție Ozenfant şi Jeanneret la galeria Thomas din strada Penthiâvre; publicarea manifestului *După cubism.*
1920 *oct.* Primul an al revistei « L'Esprit nouveau » (condusă de Ozenfant şi Jeanneret pînă în 1925, dată la care hotărăsc să-i întrerupă apariția).
1922 Charles Jeanneret se asociază cu vărul său Pierre Jeanneret pentru a crea un atelier şi a studia în colectiv planuri de urbanism.
Construieşte casa lui Ozenfant în Avenue Reille, la Paris.
1923 Publică sub numele Le Corbusier: *Spre o arhitectură*, culegere de douăsprezece articole apărute între anii 1920 şi 1922 în revista « L'Esprit nouveau».
1925 Pavilionul Spiritului nou, la Expoziția internațională a artelor decorative.
1926—1927 Sfîrşitul perioadei puriste.
Premiul I la Concursul internațional organizat în vederea construirii Palatului Societății Națiunilor din Geneva.

1930 Devine cetăţean francez.
1930—1932 Construieşte pavilionul elveţian al Cetăţii universitare din Paris.
1930—1934 Primele proiecte de sistematizare a Algerului.
1931 Proiectul unui muzeu fără faţadă, în spirală, şi care poate fi înălţat la nesfîrşit.
1933 Construieşte la Paris cetatea-refugiu a Armatei Salvării.
1937 Pavilionul Timpurilor noi la Expoziţia internaţională a artei şi tehnicii.
1936—1945 Este chemat, la cererea Comitetului arhitecţilor însărcinaţi cu construirea Ministerului Educaţiei Naţionale din Rio, să revadă planurile acestei construcţii şi să continue realizarea lor.
1940 Lucrează, în zona liberă, la *Modulor* – unitate de măsură bazată pe scara umană şi obţinută printr-o înlănţuire de « secţiuni de aur».
1942 Planul de perspectivă al Algerului.
1945—1950 Construirea unităţii urbanistice de la Marsilia.
1951—1955 Execută planurile pentru Chandigarh, capitala Pendjabului.
1952 Planurile sale pentru palatul U.N.E.S.C.O. sînt respinse.
1953—1955 Unitatea de locuit de la Reze-les-Nantes. Biserica din Ronchamp.
1958 Pavilionul Philips la Expoziţia universală de Ia Bruxelles.
/1965 *27 aug.* Le Corbusier moare la Rocque Brune – Cap- Martin./

Arta nu este o specialitate corporativă: ea este un mod de a desăvîrşi toate acţiunile şi producţiile unei societăţi.

LE CORBUSIER (Articol apărut în „Europe“, aprilie 1938. Reluat în *Tunuri, muniţii?... Mulţumesc! Locuinţe... dacă vreţi,* Paris, colecţia „E.C.M.”, Ed. Architecture d'aujourd'hui, 1938)

Modulorul este o gamă de dimensiuni care face răul complicat şi binele simplu.

ALBERT EINSTEIN {*Scrisoare* către Le Corbusier, în urma întîlnirii lor de la Princeton, în 1946)

... Deşi am patruzeci şi doi de ani, am continuat să rămtn un student. Mă simt, mai mult ca oricînd, apropiat de mişcarea ce animă azi lumea întreagă. Analizez elementele ce determină caracteristicile epocii noastre, ale acestui timp în care cred şi al cărui sens profund caut să-l fac înţeles, şi nu numai manifestările sale exterioare: sensul constructiv; nu este aceasta oare raţiunea însăşi a arhitecturii? Diferitele stiluri, frivolităţile modei nu mă tulbură: iluzii şi mascarade. Dimpotrivă, ceea ce ne îmbie este splendidul fenomen

arhitectural, şi prin fenomen arhitectural înțeleg calitatea spirituală de organizare care, prin puterile creatoare, constituie un sistem capabil să exprime sinteza evenimentelor prezente şi nu aspectul unui simplu capriciu personal. Nu cred în formule generale de naştere spontană, în formule imanente ; cred că fiecare arhitectură ce apelează la spirit este tot opera unuia singur. Unu ici, unu colo, arhitecții văd, înțeleg, decid, creează, şi astfel apare soluția în care alții se recunosc...

• . . Alături de vocația atît de complexă a unui arhitect modem, care trebuie să fie pretutindeni şi e asaltat de o mie de treburi în fiecare zi, cultiv într-o grădină liniştită gustul pentru artă. Acest cuvînt, ştiu, este urît de tinerele generații care-şi închipuie că înving astfel hidra academică. Dacă ar trebui să recunosc că mîna mea este murdărită de rebuturile secolelor, aş ține totuşi mai mult s-o spăl decît s-o tai. Secolele nu ne murdăresc, de altfel, mîinile: dimpotrivă, le îmbogățesc. A te ocupa de artă înseamnă a deveni propriul tău judecător, singurul tău stăpîn; sîntem în fața unei tabula rasa şi ceea ce scriem pe ea va fi produsul nefalsificat al propriei noastre personalități; aceasta înseamnă conştiința deplină a responsabilității; în ea ne manifestăm şi ne recunoaştem: ceea ce sîntem cu adevărat, nici mai mult, nici mai puțin. Aceasta înseamnă să ne oferim cu loialitate judecății publicului şi să nu ne mai ascundem în spatele întîmplării pe care o facem răspunzătoare în caz de eşec sau pe care o ținem sub tăcere în caz de 353 succes..

.. .Pînă în 1907 am avut fericirea de a avea, în oraşul meu natal, un maestru, UEpplatenier, care era un pedagog cuceritor ; el mi-a deschis porțile artei. Am studiat, împreună cu el, capodoperele din toate timpurile şi din toate țările. îmi amintesc de acea bibliotecă modestă, instalată într-un simplu dulap al clasei noastre de desen, şi în care profesorul adunase tot ce considera necesar pentru hrana noastră spirituală. Am călătorit mult după aceea. L-am cunoscut pe Eugène Grasset, unul din părinții spiritului 1900. El mi l-a semnalat pe Auguste Perret. Cititorul de azi trebuie să-şi imagineze cum în 1908—1909 Perret juca un rol eroic pretinzînd să construiască cu beton armat şi afirmînd – după de Baudot – că acest nou procedeu de construcție avea să ducă la o nouă atitudine arhitecturală. Auguste Perret ocupă, în istoria

arhitecturii moderne, un loc foarte precis şi foarte înalt. El este un « constructor ». Cînd mi s-a întîmplat să vorbesc despre el în Germania, în 1910, şi să declar că în acel moment el era singurul pornit pe drumul unei noi direcţii în arhitectură, cei care mă ascultau rideau, se îndoiau şi schimbau vorba; era total ignorat. Casa lui din strada Franklin era taxată de « Jugendstil», pentru că o îmbrăcase cu ceramică! Totuşi această casă era un manifest. În anii 1908 şi 1909, Auguste Perret mi-a făcut cunoscut betonul armat, vorbindu-mi de Galeria maşinilor. « Ornamentul, spunea el, ascunde întotdeauna o greşeală de construcţie. » Să nu uităm că pe vremea aceea în toate ţările se făceau decoraţii, cu sau fără ornamente, pentru că nu se ajunsese încă la adevăratul fenomen arhitectural, expresie a spiritului unei epoci. Lumea avea sentimentul unei stări de lene, de totală decadenţă, de anemie generală şi, totuşi, o dată cu Stephenson începuse o eră nouă...

.. .L-am întîlnit pe Tony Garnier la Lyon, prin 1907. El obţinuse « Marele premiu de arhitectură » şi trimisese de la Roma proiectul său de « Oraş industrial ». Acest om presimţea naşterea apropiată a unei arhitecturi noi, întemeiată pe fenomenul social. Planurile sale denotă o mare abilitate. Ele sînt consecinţa a o sută de ani de evoluţie arhitecturală în Franţa. În ele domneşte ştiinţa

franceză a planului. *Dar profesorii cu idei superficiale îşi iau asupra lor, cu uşurinţă, această tradiţie seculară, pentru a preda în şcoli pentru a construi în vid şi în afara tuturor realităţilor*y *opere pompoase şi pretenţioase...*

...«A început o epocă mare, animată de un spirit nou: un spirit de construcţie şi de sinteză, condus de o concepţie clară ». Cu aceste cuvinte începusem, împreună cu Dermee şi Ozenfant, în 1920, publicarea revistei « UEsprit nouveau », revistă internaţională de activitate contemporană. Dezbaterile s-au ridicat la un înalt nivel. Artiştii pot descoperi şi intui lucruri încurajatoare, entu- ziasmante... O *mare epocă a început...*

.. .Cînd am sosit la Paris, în 1908, Frantz Jourdain construise « La Samaritaine », dar ni se părea, pe vremea aceea, că sîntem foarte spirituali rîzînd de cupolele lui din fierărie decorativă şi uitam să observăm că faţadele laterale construite de el erau în întregime de sticlă... Ştiam că Otto Wagner încercase să instituie la Viena, într-o ţară fără tradiţie puternică, o estetică nouă şi că Joseph Hoffmann imaginase o arhitectură de interior plină de inventivitate şi de gust. Parisul ne apărea în totală letargie academică. Ceea ce nu era adevărat decît la suprafaţă. Mă duceam adeseori în strada Cassini să văd cele două mici hoteluri ale lui Lecoeur ; mă duceam de asemenea să văd casa din oţel şi sticlă din strada Reaumur. Abia fusese dărîmată Galeria maşinilor din faţa Turnului Eiffel. Biserica lui Baudot, Saint-Jean de Montmartre, ne părea oribilă. Uitam să recunoaştem importanţa acestei invenţii. Mai departe era garajul Ponthieu, făcut de Auguste Perret în 1906. Turnul Eiffel era pe malul Senei, şi foarte japroape de el, pasarela de oţel ce trece fluviul. în împrejurimile imediate ale Parisului ochiul descoperea, dacă binevoia să vadă, marile ateliere şi fabrici: «fereastra în lungime » exista de mai bine de două zeci ori chiar patruzeci de ani şi totuşi la modă era, pe atunci, casa normandă modernizată.

LE CORBUSIER (Introducere la *Opera completă,* voi. I, 1910-1929, LE CORBUSIER şi PIERRE JEANNERET, publicată de W. BOESIGER şi U. STONOROV; Ed. dr. H. Girsberger, Ziirich, 1929)

(redactată la încheierea Congresului Internaţional de Arhitectură Modernă din 1933)

Etică.

Oraşul trebuie să asigure, *în planul spiritual şi material*,

libertatea individuală şi beneficiul acțiunii colective.

Ierarhie.

Locuința poate fi considerată ca punctul central al preo-cupărilor urbanistice.

Sinteză.

Vitalizarea fenomenelor urbane prin folosirea elementelor existente şi pregătirea evenimentelor viitoare:

— *distrugerea reziduurilor,*

— *punerea în valoare a moştenirii culturale,*

— *crearea unor elemente urbane care să asigure viața contemporană.*

Previziuni permițînd continuarea dezvoltării funcțiunilor urbane.

Scara umană.

Nevoile umane şi scara umană sînt cheia tuturor hotă- rîrilor ce trebuie luate.

Punctul de pornire este o celulă de locuit (locuință) şi gruparea sa într-o « unitate » de mărime eficace.

Tehnică.

Urbanismul este o ştiință cu trei dimensiuni şi nu cu două.

Administrație.

Oraşul, ca şi satul, trebuie să fie studiate în ansamblul economic al regiunii lor de influență. Planul unei regiuni trebuie să înlocuiască simplul plan municipal.

Mobilizarea solului.

Urgența liberei folosiri a solului pentru realizarea lucrărilor de interes colectiv. Numai mobilizarea solului este capabilă să permită reorganizarea funcțiunilor urbane: locuință, recreere, muncă, circulație.

Locuință.
Cartierele de locuit ocupă în spațiul urban locul cel mai bun.
Fiecare cameră de locuit rebuie să beneficieze de un minim de ore de soare.
Interzicerea alinierii clădirilor de locuit de-a lungul căilor de circulație.
Folosirea tehnicilor moderne pentru realizarea construcțiilor înalte, eliberînd solul în favoarea suprafețelor verzi.

Recreere.
Fiecare «unitate de locuit» comportă suprafața verde necesară.

Muncă.
Zonele industriale sînt independente de cartierele de locuit.
Micile industrii artizanale pot pătrunde pînă în centrul orașului.

Transporturi.
Căile de circulație sînt calificate după diferitele viteze ale mijloacelor de locomoție.
Pietonul merge pe alte drumuri decît automobilul.

(AI 4-lea Congres al C.I.A.M., 1933. Publicat în ediție separată: *Carta de Ia Atena*, cu un Discurs introductiv de JEAN GIRAUDOUX. Paris, Colecția «Urbanism» a C.I.A.M., Pion, 1943)

MAŞINI ŞI CLĂDIRI

Mai există încă, în diferitele uzine funcționînd cu gaz, în provincie, clădirii vechi de şaizeci sau de optzeci de ani. Hale de cuptoare dezafectate, sau vechi ateliere de epurare ori de emisie, simplu şi solid construite din cărămizi şi acoperite cu țigle plate sau rotunde, puse pe cofraje robuste din lemn şi care au căpătat cu timpul o frumoasă patină. Ele nu aspirau la originalitate. Fără pretenție artistică, dar de o execuție îngrijită pînă în detaliile unui arc sau ale unui uşor, ele semănau a clădiri de fermă şi ar fi putut servi de garaje sau de staule împrejurul curții în care se lucrează cu cotigi şi roabe. Uzina voia parcă să ne facă să uităm coşul înalt şi gazometrul negru, elemente disparate, lăsînd să transpară caracterul mecanic al fabricației. Şi, dacă arhitectura

vechilor uzine cu gaz din Paris era de un alt tip şi de o înfăţişare mai puţin cîmpenească sau ţărănească decît administrativă şi citadină, toate aceste uzine vechi aveau trăsătura comună de a da impresia că ascund faptul că sînt uzine.
Dar, între timp, maşinile au crescut în putere şi număr şi cîmpul lor de acţiune s-a extins în mod prodigios. Ele nu mai pot fi disimulate cu pudoare în clădiri închise, cu forme cuviincioase. Pentru că aceste clădiri sînt legate între ele prin maşini. Factori primi ai impresiei de ansamblu, elemente dominante ale spectacolului, captînd privirile curioşilor care vizitează uzina, siluetele macaralelor şi porticelor, lungile linii paralele ale benzilor transportoare ordonează compoziţiajza lănciile dintr-un tablou de luptă de Paulo Uccello. În opoziţie tranşantă cu caracterul «static» al arhitecturii monumentale, organele mecanice de manutanţă ţin ostentativ de funcţiunea, dacă putem spune astfel, «cinematică» a *unei uzine cu gaz – şi, mai general, a oricărei uzine de produse grele. Efectiv, eliminarea progresivă a efortului muscular şi, pornind de la ea, înlănţuirea mecanică a circulaţiei produselor, caracterizează industria modernă. Putem spune că azi arhitectura uzinelor « este arhitectură a materiei în mişcare», mecanic stocată, mecanic transportată, mecanic tratată, transformată şi condiţională.*
Nimic mai îndepărtat de concepţia arhitectonică a unui templu decît concepţia unei uzine. Ca o fiinţă însufleţită, uzina n-are prezent decît în raport cu viitorul. Ea nu e niciodată un edificiu imuabil, propus admiraţiei viitoarelor generaţii, satisfăcînd dorinţele noastre secrete de stabilitate şi de perenitate. Dimpotrivă, puterea ei de adaptare şi de transformare îi asigură cele mai mari şanse de durată. O uzină are aceleaşi riscuri de caducitate ca şi existenţa umană; cea mai demnă de luat în seamă nu este esenţialmente decît un asamblaj de maşini destinate să ajungă într-o zi sau alta la fiare vechi, în era noastră de permanentă evoluţie economică şi tehnică, uzinele îmhătrînesc repede. Cele mai durabile sînt acelea care, cu totul diferite de un monument oarecare, se *pretează cel mai uşor la remanieri succesive. Să nu încercăm să ascundem acest destin de mutabili- tate.* Sa *nu încercăm să ne « monumentalizăm » uzinele.* Sa nu ne *lăsăm copleşiţi de propriile noastre creaţii mecanice.* Sâ *proscriem orice etalare greoaie de putere dominatoare sau de lux.* Sa *încercăm să facem ca sarcina omului să fie mai*

puțin penibilă și, pe cît posibil, mai atrăgătoare. Sa *construim uzine cu o expresie deschisă şi sinceră, mai curînd primitoare decît impunătoare.*
Cu alte cuvinte, sâ *nu dăm impresia că ne e ruşine de maşini; dar nici invers,* sâ *nu le ridicăm temple. în aparența ei, uzina să reflecte, simplu şi natural,funcțiunea tehnică şi socială pe care o are. Ca şi oamenii, maşinile să se simtă la largul lor, aşa cum se simte muncitorul în hainele de lucru. O simplă salopetă poate fi curată şi cochetă. Să nu construim uzine cu* « *gulerul scrobit* ».

G E O R G E S C O M B E T, director general la Gaz de France, preşedinte de onoare al Institutului de estetică industrială (« încercare de definire a arhitecturii industriale *, în « L'Esthétique industrielle *, noiembrie-decembrie 1954)

În studiile de construcții metalice, estetica poate fi de un mare ajutor pentru ingineri. într-adevăr, frumusețea formelor însoțeşte adesea o construcție simplă; ea este în stare sâ sugereze o direcție pentru studii şi să dea naştere unei concepții armonioase şi economice. Un inginer care nu posedă această ştiință se lipseşte de un ajutor care duce adesea la cea mai simplă şi mai economică dintre toate soluțiile.

P I E R R E L A C R O I X , inginer Ia Şcoala de arte şi meserii, şef de lucrări Ia Societatea Secrom, Paris (Comunicare la Congresul international de estetică industrială, Paris, 1953)

CÎTEVA DECLARAŢII

Respingem orice speculație estetică, orice doctrină şi orice formalism. Arhitectura este o voință transcrisă pentru spațiu. Nici ieri, nici mîine, numai azi putem da «formă». Numai această calitate a construcției poate fi creație. Crearea de forme depinde de natura problemelor şi de metodele timpului nostru. E problema noastră.
Refuzăm să recunoaştem problemele de formă, nu vrem să cunoaştem decît problemele de construcție. Forma în sine nu există.
Forma dirijată este formalism; pe acesta îl respingem. Forma nu este problema operei noastre, ci rezultatul ei.
M I E S V A N D E R R O H E *(Aforisme despre arhitectură şi*

formă. 1923, citate de revista *Habitat» nr. 22, Sao Paulo)

Arhitectura este în primul rînd construcție, construcție concepută cu intenția inițială de a ordona spațiul în vederea unei finalități determinate, cu o intenție determinată. în acest proces fundamental de ordonare şi de expresie, arhitectura se revelează deopotrivă ca artă plastică: căci nenumăratele probleme pe care le înfruntă arhitectul, de la geneza proiectului pînă la concluzia efectivă a operei, lasă întotdeauna, pentru fiecare caz în parte, o anumită libertate de opțiune între limitele – maximă şi minimă – determinate de calcul, preconizate de tehnică, condiționate de loc, reclamate de funcțiune sau impuse de program. Râmîne atunci ca sentimentul individual al arhitectului – în calitate de artist, de data aceasta – să aleagă în scara valorilor conținute între aceste limite extreme forma plastică potrivită fiecărui detaliu în funcție de unitatea ultimă a operei concepute. Intenția plastică pe care o presupune o astfel de alegere, iată explicit ce deosebeşte arhitectura de simpla construcție.

L U C I O C O S T A (Declarație făcută publicației chiliene « Pro Arta», 25 ianuarie 1956, număr consacrat arhitecturii, poeziei şi artei din Brazilia)

Arhitectura îşi ajunge sieşi cînd este rațională, dar nu este rațională decît atunci cînd cuprinde şi culoarea, şi aceasta nu se potriveşte decît atunci cînd este concepută drept constructivă şi exclusiv constructivă.

DEL M A R L E (Citat în numărul « Despre culoare * al revistei « Hommes et Techniques * ianuarie – februarie 1957)

Casa de sticlă construită de Philip Johnson la Nev) Canaan (Connecticut) cuprinde o singură cameră, de 9,76 m X 17,08 m, cu pereții în întregime de sticlă. Nici o coloană în această casă; toate elementele structurale fac parte din peretele exterior şi tranzițiile, minunat articulate de panouri de sticlă pe coloane de oțel, sînt ca o punctuație subtilă a spațiului interior, constituind întreaga sa arhitectură. Uşi, deschise în mijlocul fiecăreia din fațade, stabilesc axele simetrice ale ansamblului. În interior, cufere joase conțin, unul echipamentul bucătăriei, celălalt proviziile ; un cilindru de cărămidă reprezintă baia, peretele său exterior fiind un şemineu. Amplasarea precisă a cuferelor, a cilindrului de cărămidă şi o mare formă sculpturală, creează «camerele». Casa Johnson, atît de suplă şi picturală în organizarea spațiului, situată pe un deal acoperit de gazon, dominînd o

vale împădurită, aminteşte paviloanele din secolulalXVIII-lea în acelaşi timp clasice prin proporţiile lor şi romantice prin trăsături. Cu elementele grupate asimetric în jurul axelor simetrice, dispoziţia interioară este o succesiune de spaţii organizate, cu preocuparea de a marca un început, un mijloc şi un sfîrşit. Din acest punct ce vedere, casa Johnson diferă mult de operele contemporane. Edificiilor noastre le lipseşte adeseori spaţiul predominant, care singur le-ar putea justifica raţiunea de a fi. Una din' raţiuni este indiferenţa foarte răspînditâ pentru aceste rafinamente de secvenţă şi de proporţii care fuseseră, la urma urmelor, timp de secole, esenţialul în arta de a construi. Fără îndoială că această indiferenţă se explică în mare parte prin dorinţa prea exclusivă a funcţionalităţii. Trebuie să admitem însă că spaţiul e un lucru costisitor cînd vrem să-l cuprindem, iar clienţii sînt prea. adesea obligaţi să umple şi sâ facă opac puţinul spaţiu de care dispun. În afara progreselor tehnice care contribuie să facă spaţiul închis ceva mai abordabil, notăm semnele unui reînceput de interes, printre arhitecţii americani, pentru valorile estetice alungate din istorie. Această dorinţă se exprimă printr-o logică arhitecturală mai puţin dogmatică decît aceea pe care o impunea războiul contra academismului, la începutul secolului.

Astăzi pare plauzibil că arhitectura modernă, în Statele Unite, profitînd de progresele tehnice şi reafirmînd în acelaşi timp existenţa unor valori neglijate, se va transforma într-o artă diferită de tot ce a precedat-o.

A R T H U R D R E X L E R , conservator al Departamentului de arhitectură şi plan design de la Muzeul de Artă Modernă din New York (catalogul expoziţiei *Cincizeci de ani de artă în Statele Unite.* Muzeul Naţional de artă modernă din Paris, aprilie – mai 1955)

Bătălia arhitecturii se întinde mult dincolo de limitele profesionale şi poate că dincolo chiar de valorile pur artistice... Într-o orînduire politică corespunzînd unei societăţi cu o cultură foarte avansată, ar trebui să găsim un ritm constant, o întoarcere permanentă la o identitate de forme, la invariabilitatea numerelor... în această lume modernă, disperată, pradă contrastelor dezordonate de enorme şi uneori oarbe interese, coruptă de voinţe inumane, de vanitatea puterii, de exploatarea omului de către o m . . . , în această lume ameninţată să-şi piardă simţul şi lumina valorilor spiritului, locul arhitecţilor este un semn neechivoc: în cadrul comunităţii ei sînt, între individ şi stat,

purtătorii celor mai profunde şi sensibile valori, incarnate în bucuria şi lumina frumuseţii.

A D R I A N O   O L I V E T T I (Declaraţiifăcute presei cu prilejul obţinerii Marelui premiu de arhitectură al Cercului de studii arhitecturale, pe anul 1956, pentru ansamblul creaţiilor firmei Olivetti: prezentarea produselor manufacturate,construirea de uzine şi de birouri)

Nu cred că tehnicile de construcţie sînt acelea care influenţează cel mai mult naşterea noilor forme arhitecturale. Temele care se prezintă arhitectului se modifică substanţial de-a lungul secolelor şi necesită noi modalităţi de expresie estetică.

0 societate schimbătoare, noi moduri de a vedea, progresul spre mecanizarea muncii şi privilegiul noilor bunuri spirituale şi materiale au produs de-a lungul acestui secol noi teme pentru constructori, sau le-au transformat complet. De pildă, cu numai o sută de ani în urmă nu existau stadioane care să poată cuprinde 100 000 de spectatori, nici mari construcţii industriale, mari parcuri pentru automobile şi aeroporturi. Acum două sute de ani nimeni nu se gîndea la mari pieţe acoperite, la gări pentru căile ferate, la poduri nemăsurat de lungi, la mari ansambluri şcolare, sau la spitale cu cîte o mie de paturi.

Aceste subiecte, care sînt dintre cele mai căutate de arhitecţi, au generat noi combinaţii de volume arhitectonice şi noi forme, la realizarea cărora au fost necesare noi sisteme tehnice.

Tehnica a contribuit în mod evident şi foarte natural la exprimarea unor exigenţe atît de noi, rămînînd însă în acelaşi timp supusă exigenţelor funcţionale.

E. M O N T U O R I , arhitect (Extras dintr-un răspuns la o anchetă consacrată betonului armat, publicată de revista « Techniques et Architecture» nr. 4, ianuarie 1956)

XXII. ARTELE SPECTACOLULUI

A rtele spectacolului au căpătat în vremea noastră, ca şi artele plastice, o importanță capitală şi au contribuit, împreună cu acestea, la caracterul esențial- mente vizual al civilizației noastre.

Teatrul, în primul rînd, avea să cunoască o revoluție la fel de profundă ca şi aceea care a transformat artele plastice. Decorurile, cu pereții şi fundalul de pînză, rămăseseră supuse viziunii axiale şi paralelipipedice a Renaşterii italiene. Reprezentația se desfăşura în acest *cadru* tot aşa cum într-un cadru se situau peisajele clasice ale scenei ce o animau. Talentul decoratorului nu putea tinde de loc la altceva decît la a da cît mai mare pompă şi lux acestei instalații; talentul actorilor nu putea face altceva mai bun decît să ocupe spațiul scenic cu mai multă autoritate expresivă, în care se ştie că au excelat celebrele figuri ale scenei pariziene de la sfîrşitul secolului al XlX-lea, figurile a ceea ce s-a numit, pînă în 1914, Bulevardul. Toate aceste figuri erau individualități de mare clasă, cu statura fermă, aveau voci cu timbru rar şi sesizant. Prin temperament, ca şi prin formație, erau menite să domine platoul şi să umple cubul scenei cu imperioasa lor prezență. Adevărate vedete în sensul cel mai frumos al cuvîntului. Naturalismul, a cărui principală influență în teatru este marcată de Antoine, îi confirma pe aceşti actori, la fel ca şi pe regizori, în dorința lor primordială şi exclusivă de a-şi face arta să slujească la producerea iluziei realității, şi nu să se afirme ca artă, să devină artă. Dimpotrivă, intenției de a transforma arta teatrală într-o artă autonomă i s-au consacrat mari renovatori ai regiei, Adolphe Appia, Gordon Craig, Jacques
Rouché, Jacques Copeau, Max Reinhardt, Stanislavski,

Meyerhold, Piscator, Georg Fuchs. După expresia acestuia din urmă teatrul trebuia « reteatralizat ». Nu e acesta oare un efort analog cu acela pe care-l desăvîrşeau în acelaşi timp pictura pentru a redeveni pictură, sculptura pentru a redeveni sculptură, şi amîndouă pentru a-şi recăpăta conştiinţa mijloacelor şi a propriei lor naturi? Scena însăşi, ca loc, se emancipează din cutia în care fusese închisă, şi oamenii de teatru îşi dau seama că ea se poate situa cu totul altfel faţă de ochiul spectatorului. Sînt propuse noi planuri de construcţie şi de amenajare a teatrului, întreprindere de care un Gropius şi *Bauhaus-u*l său nu puteau rămîne străini, ba dimpotrivă. La fel impresionismul a spart cadrul peisajului istoric, modificînd poziţia spectatorului faţă de natura nelimitată; dar trebuie să mergem mai departe, şi cubismul ne arată în ce fel tabloul creează el însuşi propria sa organizare, devenind el însuşi obiectul său. Astfel, scena îşi va schimba de la caz la caz locul, dar şi structura. Ea se va naşte din ea însăşi şi din toate elementele care o constituie, text, actori, costume, decoruri, lumini, accesorii. Există aici un întreg ansamblu, format din reciprocităţi egale, cu adevărat organice, fără nici o prioritate ierarhică, dacă nu aceea a spiritului. Să notăm, de altfel, printre originile acestei revoluţii, simbolismul de la Théâtre d'Art al lui Paul Fort şi de la Théâtre de l'Oeuvre al lui Lugné-Poe şi revendicarea suveranităţii puterilor sugestiei spirituale de către acesta. Poezia simbolistă, drama lui Ibsen arătau că teatrul trebuia să se elibereze de orice costum real ca şi de orice ornament de prisos pentru a reveni la adevărata lui substanţă în conţinutul dramatic al unui cuvînt sau lucru. Drama wagneriană, iubită de simbolişti, fusese deja o manifestare decisivă în acest sens; totul, pînă la semnificaţia celui mai neînsemnat obiect, celui mai neînsemnat gest, a celei mai neînsemnate tăceri, se naşte în ea prin cea mai ideală dintre puteri : muzica. Aceste prime triumfuri ale spiritului arată că teatrul se situează de aci înainte, ca şi artele plastice, în domeniul adevăratei creaţii.

Scena, eliberată de orice referinţă la o realitate vană, se va crea ea însăşi, după necesităţile ei intrinsece.

Piesa, textul, energia lui patetică, personajele şi mişcarea lor, ca şi toate compoziţiile de loc şi de timp pe care le

implică, nu vor fi altceva decît condițiile înseşi ale scenei ce vor comanda structurarea celor trei dimensiuni ale ei. Aceasta se va putea organiza după o schemă destul de rațională pentru a se potrivi anumitor piese, scrise de autori diverşi, permițînd astfel cea mai mare libertate în cadrul celei mai generale rigori. Alteori, maşinăriile, decorurile supraetajate şi compartimentate, scena turnantă vor pune accentul pe eliberarea scenei de rigiditatea academică tradițională, marcînd-o cu o nouă şi infinită suplețe, făcînd-o aptă să provoace şocuri psihice, specifice artei dramatice. Scena se va transforma apoi ea însăşi în maşină, devenind în înălțime, în lărgime şi în profunzime, construcție ; întregul spațiu este utilizat în acest scop şi din toate aceste puncte țîşnesc elemente, ca într-o uzină, motoare şi resorturi ale acțiunii. Şi mai mult încă: trebuie să apropiem aceste noutăți de acelea care, în artele plastice, stabilesc autonomia obiectului creat, şi astfel s-ar putea naşte un joc atrăgător, acela de a compara jansenismul lui Copeau, şi al teatrului său, Vieux- Colombier, cu demersurile austere ale cubismului analitic, jocurile mecanice ale lui Reinhardt, mai tîrziu acelea ale lui Piscator, cu dinamismul brutal al expresionismului german, construcțiile lui Meyerhold cu constructivismul rus şi cu stilul industrial al lui Léger. De altfel, pictorii vor fi chemați la o colaborare efectivă. Pînă atunci, teatrul, imobilizat în convenția sa, făcea apel la decoratori la fel de specializați în meseria lor de furnizori de decoruri şi de costume ca şi actorii în folosirea repertoriului. Acum, cînd s-a eliberat de formulele codificate şi se simte stăpîn pe libertatea sa inventivă, teatrul poate cere concursul artiştilor inventatori de forme. El nu mai e tiparul în care au fost încorsetați Sofocle, Shakespeare şi Molière, ci un laborator de experiențe în care sînt recreați Sofocle, Shakespeare şi Molière. Indivizi specializați în monotona lor funcțiune nu-i mai sînt de trebuință şi, fiind creație permanentă şi totală, este firesc ca teatrul să angajeze în serviciul său pe acei pictori care, în pictură, au dat frîu liber puterii lor de creație perpetuă şi totală. Revoluția scenică din secolul al XX-lea nu constă în cutare sau cutare progrese realizate în această perioadă, într-o tehnică anumită. Prin eliberările şi epurările sale, prin dorința sa de stil, prin spiritul său arhitectural, prin tot caracterul substanțial şi

profund, el se acordă cu întreaga mişcare spirituală care se realizează în celelalte domenii ale gustului, formelor, ideilor, Fără îndoială, pictorii sînt obligați să se supună exigențelor tehnice ale teatrului, mai ales cînd acesta se prezintă ca o artă totală, o *Gesamtlțunst*, în care toate părțile sînt strîns solidare unele cu altele. Altceva e să pictezi o pînză de şevalet decît să aduci în joc culori într-un organism viu, trăind o viață nouă, de loc conformă cu un model stabilit. Jacques Rouché înțelesese problema atunci cînd a ales pictori, Dresa, Maxime Dethomas, pentru a-i specializa în tehnica decorului teatral. Putem risca şi mai mult şi, în vederea cutărei sau cutărei creații teatrale, ne putem adresa unor pictori care n-au dat pînă atunci altă garanție a posibilităților de decoratori decît geniul lor de creatori de forme. Dar şi prin curiozitățile meşteşugăreşti pe care le dovediseră, aceştia erau predispuşi să primească o astfel de comandă. Ca şi atîtor alte comenzi, cei mai mari pictori ai vremii noastre au răspuns şi acesteia cu un strălucit succes. Aptitudinea lor de a se supune normelor şi nevoilor tehnicii scenice s-a dovedit egală ţ cu uşurința arătată în domeniile ceramicii, vitraliului, tapiseriei sau picturii murale.
La Paris, obiceiul a prins. Nu numai teatrele de stat ci şi scenele independente, acelea care, după Copeau, i-au creat pe glorioşii maeştri Cartel, Jouvet, Dullin, Baty, Pitoëff sau Jean-Louis Barrault, şi-au căutat neîncetat, în imensa producție picturală a timpului, tovarăşi de studiu şi de muncă. Prin succesul acestei minunate vieți teatrale, pictura modernă a cucerit gustul public, s-a impus, iar pictorii au participat, împreună cu costumierii şi cu scenografii, Ia jocurile modei. Unii din pictorii astfel aleşi, de pildă Christian Bérard, au marcat profund epoca prin stilul lor. Să semnalăm, de asemenea, o dată cu Raymond Cogniat într-una din prețioasele sale lucrări despre acest subiect, *Decoratorii de teatru* (Paris, Librairie Théâtrale, 1956) creşterea, începînd din 1921, a echipei de « pictori ilustratori », ca Dignimont, Jean Hugo,
Barsacq, Touchagues, exersați în noua lor meserie mai puțin prin pictură decît prin ilustrarea de cărți şi prin desen. Pe scurt, toate tendințele, toate tehnicile, toate experiențele creației plastice au început să-şi găsească locul în acest univers de o prodigioasă bogăție şi în

perpetuă reînnoire, care este teatrul modern. Dar această fecundă cooperare a artelor plastice cu marea revoluție teatrală a secolului nostru s-a manifestat într-un mod deosebit de strălucitor în Baletele ruse. Un om de mare anvergură stă la originea acestui eveniment capital: Serge Diaghilev (1872—1929). La început, geniul său de animator nu face decît să pună în valoare, în fața gustului occidental, frumusețile naționale, acelea ale folclorului rus, ale şcolii ruse de muzică,, a cărei noutate, de la Grupul celor cinci şi pînă la Stravinsky, îşi sporeşte splendida influență, a şcolii de dans ruse întemeiată pe tradiții puternice şi savante. Aceste revelații, sprijinindu-se pe talentul a doi extraordinari decoratori. Alexandre Benois şi Leon Bakst, constituie, înainte de războiul din 1914, primul val al Baletelor ruse. Ele produc o încîntare extraordinară.

Dar vocația lui Diaghilev era aceea de a ajunge la o unitate şi de a crea o artă. Adică un lucru unitar şi a cărui indivizibilă unitate va fi de aici înainte mereu subliniată. Stagiunile sale din 1912 şi 1913 marcaseră dorința lui de a nu se mai limita la orientalismul mîngîios al Rusiei imperiale şi de a se europeniza, de a ilustra capodoperele maeştrilor muzicii franceze Debussy, Dukas, Ravel şi de a imprima baletelor sale un stil nou. Premiera *După-amiaza unui faun,* cu Nijinsky, în 1912, a fost o bătălie urmată, în 1914, de nu mai puțin răsunătoarea bătălie a *Sărbătorii primăverii*. în Rusia, Diaghilev sesizează naşterea unor nou căutări şi-i asociază pe doi dintre cei mai vehemenți responsabili, Natalia Goncearova şi Mihail Larionov. El are deopotrivă meritul de a recunoaşte acelaşi ferment în îndrăznelile şcolii din Paris, şi de a profita de pe urma lor. în 1917, izbucneşte la Châtelet scandalul *Paradei,* textul de Jean Cocteau, muzica de Erik Satie, cortina, decorurile şi costumele de Picasso. 0 dată cu aceasta începe cu adevărat originala şi hotarîtoarea carieră a Baletelor ruse.

Intîlnirea celor trei nume citate mai sus arată aptitudinea lui Diaghilev de a sesiza conjuncturile şi de a obține dm ele maximum de efect. Tot ce este în avangarda epocii, cercetările extreme în toate domeniile, intuițiile cele mai fine, semnele şi virtualitățile spiritului de mîine, toate acestea se actualizează, se încarnează, capătă forma unei senzaționale prezențe în sinteza Baletelor ruse. Jean

Cocteau este poetul care presimte cu cei mai mare acuitate aceste lucruri pe cale de apariție, ocupîndu-se cu promptitudine de prezentarea, de punerea lor în scenă etc. Erik Satie, bătrînul muzician ingenuu şi genial care, contemporan cu Debussy, şi alături de formidabilele, de răscolitoarele invenții ale lui Stravinsky, nu vrea altceva decît o nouă revoluție cu totul diferită, făcută din discreție, din limpezime şi ironie: generația imediat următoare va reveni la el pentru a da sens şi eficacitate miracolului său, facînd din el izvorul a tot felul de alte orientări ce se vor dezvolta paralel cu descendența lui Stravinsky. Picasso, în sfîrşit, este demonul însuşi al invenției, iar nota lui caracteristică este aceea de a supralicita asupra invențiilor sale, reinventîndu-le în mod constant. întreaga epocă, sub toate aspectele ei, şi cu o bogăție, o profunzime, o energie prodigioase, este revoluționară şi asta se ştie dintr-o dată, se vede, se'înțelege, apare evident datorită Baletelor ruse.
Nu există forță nouă care să nu se vadă imediat convocată în această glorioasă întreprindere : Braque, Matisse, Derain, Marie Laurencin, Juan Gris, Robert şi Sonia Delaunay, Gabo şi Pevsner, Survage, Laurens, Balla, şi Rouault, şi Utrillo, şi Beauchamp, şi Chirico. Dacă apare un nou geniu muzical, de pildă Manuel de Falia, el trebuie bineînțeles să facă parte din echipă. Cît despre cei şase admirabili nou veniți, cunoscuți sub denumirea de cei Şase, aceştia sînt rivalii baletelor lui Diaghilev, baletul suedez, consacrat prin 1920, şi al cărui impresar este Rolf de Maré, iar coregraf Jean Boriin. Neîntrerupta fertilitate a secolului suscită inițiative noi. Jean Cocteau devine imediat tovarăş şi exeget al celor şase. Léger face decorurile pentru *Patinoarul* de Honegger şi pentru *Facerea lumii* de Darius Milhaud, pe o temă de Cendrars Picabia, pentru *Relâche* de Satie; în acelaşi timp, Marie Laurencin îşi caută inspirația, pentru trupa lui Diaghilev, în grația lui Poulenc. O altă minunată întreprindere de acest fel se semnalează în 1924 la Cigale: serile Parisului, ale contelui Etienne de Beaumont, care, la rîndul său, înmulțeşte seria capodoperelor, printre care *Salata*, cu muzică de Milhaud şi decoruri de Braque.
Acestea sînt sărbătorile epocii postbelice, epocă de jazz,

epoca *Boului pe acoperiş* [5], epoca lui Poiret, epoca lui Chanel sau oricum am vrea altfel s-o numim, dacă nu epoca fericită,«la belle epoque ». N-am putea să nu visăm, cu o oarecare nostalgie, ca la o reuşită a vieţii: în acest caz, o întreagă profuziune, aşa cum se întîmplă rareori, de creaţii de calitate grupate prin gloria comună. Croitori, barmani, snobi, amatori bogaţi, oameni de stil şi oameni de lume au conspirat cu aceeaşi frenezie să pună în lumină îndrăznelile estetice ale momentului, realizînd cu ele un divertisment extraordinar. Dar această folosire, această publicitate pe care o aveau numitele îndrăzneli estetice, acest strălucitor profit realizat după atîtea certuri şi lupte, acest *lux*, în sfîrşit, care se degaja din ele, erau tot atîtea probe ale validităţii lor.

Sociologul n-ar putea neglija astfel de probe. Studiul său constă în cercetarea tuturor mijloacelor prin care arta se integrează societăţii, chiar dacă acestea sînt ceea ce se cheamă căi şi ocolişuri ale lumii. Succesul răspunde unei nevoi esenţiale, oricît de demn disimulat ar fi, a artei însăşi, de a nu rămîne prea necunoscută sau dispreţuită şi de a accede la planul manifestării. Şi nici o manifestare n-ar putea fi mai vastă şi mai fericită decît aceea pe care i-o poate oferi scena. Aceasta ne face să revenim asupra eforturilor tehnicii de punere în scenă în această primă parte a secolului al XX-lea, pentru a se purifica şi a se reînnoi, pentru a găsi în ea şi urmări acea intenţie aparte de a emoţiona publicul cel mai larg şi de a-l emoţiona cît mai profund cu putinţă, mergînd pînă în miezul intereselor şi convingerii sale, asociindu-l Ia reprezentaţii. Prin teatru şi prin voinţa specifică a teatrului, arta poate satisface cel mai uşor această dorinţă intimă cuprinsă în ea, de a ajunge, în ciuda dificultăţilor proprii oricărei creaţii originale, să emoţioneze oamenii şi să dobîndească în sfîrşit un caracter social.

Nu e suficient să emoţionezi numai sectorul monden al societăţii. Nu e destul să propui numai noutăţi de avangardă tineretului avangardist... Teatrul este arta socială prin excelenţă, şi care aspiră să se adreseze unui public mereu mai numeros. În rigoarea lor, care adeseori

---

[5] *Le Boeuf sur le toit*, piesă de teatru de Jean Cocteau, mare. succes al anului 1920 (N. tr.).

a dat o impresie puritană, creatorii punerii în scenă din secolul al XX-lea au avut întotdeauna viu în minte acest caracter social, esenţialmente colectiv, cu adevărat religios al artei teatrale, şi tocmai în vederea unei strînse şi vibrante comuniuni cu publicul şi-au conceput ei inovaţiile tehnice. Pe acest drum trebuie să se insiste. îl regăsim de altfel pe timpul simbolismului – oricît de paradoxal ar părea, ţinînd seama de idealismul acestei şcoli –, în teoriile lui Mallarmé despre oficiile concertului, dansului şi operei, în ambiţiile lui Wagner şi ale wagnerienilor cu privire la « muzica viitorului ».
Tot în acest moment se nasc proiecte şi tentative de teatru popular, de teatru al poporului, de teatru pentru popor. 0 stimulare vie o provoacă exemplul reprezentaţiilor antice, al misterelor medievale şi al acelor ceremonii în aer liber pe care le perpetuează tradiţional, la anumite date sacre ale anului, unele sate de munte. Dar această dorinţă ghidează teoreticienii renovării scenice determinîndu-le mai profund concepţia. Dacă teatrul trebuie scos din limitele sale, şters de praf şi de rutinele oficiale şi burgheze, aceasta este pentru a-i restitui virtuţile primitive şi autentica lui capacitate de emoţie. Tocmai în acest scop trebuie transformată poziţia scenei în raport cu spectatorii, configuraţia, structura şi mecanismele ei. Nu ar putea fi oare plasată în centrul spectatorilor, ca la circ? Acţiunea n-ar putea deborda, mişcarea şi jocul actorilor n-ar putea depăşi limita artificială a rampei? N-am putea găsi procedee pentru a îmbina mai strîns cu drama şi comedia surpriza, emoţia, pasiunea publicului? Gemier se gîndise la aceste probleme şi găsise soluţii extrem de fructuoase, care au avut cea mai vie influenţă asupra confraţilor săi întru tehnica dramatică. Regăsim aceeaşi dorinţă la ruşi şi la germani, adică la regizorii pătrunşi de spiritul activist şi social al expresionismului, în special la Piscator. în Franţa, apostolatul reformator al unui Copeau şi lecţiile sale au fost întotdeauna animate de o profundă reflecţie asupra înaltei misiuni populare a teatrului şi asupra umanismului pe care acesta trebuie să-l instaureze. Un Baty sau un Dullin au făcut tentative în cartiere populare, iar acesta din urmă în special n-a uitat niciodată că una din formele teatrului este bîlciul şi tehnica sa a păstrat întotdeauna ceva direct, brut şi

improvizat care-i dau de altfel viața şi savoarea. Ceva asemănător era în geometriile rudimentare ale unui Pitoeff şi în răscolitorul spirit de sfîntă sărăcie al spectacolelor sale. în sfîrşit, în urma acestor puri şi generoşi maeştri, un alt mare om de teatru al zilelor noastre s-a revelat în Jean Vilar, care, cu extraordinarele sale compuneri ale spațiului scenic, cu planurile înclinate şi mişcările de grupuri, cu luminile şi savanta colaborare pe care i-o aduce pictorul Gischia, expert în strălucite efecte de culoare, a întemeiat un teatru din toate punctele de vedere demn de numele său, Teatrul Național Popular [6].

E cazul deci să reținem, ca pe o concluzie a acestei priviri sumare asupra revoluțiilor scenice din secolul al XX-lea, această trăsătură fundamentală, şi anume că ele s-au desăvîrşit printr-o relație strînsă şi lucidă cu apariția pe scena reală, în marea scenă a lumii, a acestei forțe noi şi irecuzabile: masele.

Nevoia umană de spectacol colectiv, în acest secol tumultuos, o minunată satisfacție datorată unei arte noi, ce depăşeşte teatrul, o artă a super-teatrului: cinematograful.

Acesta s-a născut dintr-o invenție care emoționase lumea la sfîrşitul secolului trecut şi modificase profund concepția noastră şi sensul pe care-l acordam artelor plastice: fotografia.

La începuturile ei, în vremea dagherotipului, această senzațională invenție a flatat, a ascuțit sentimentul romantic, adăugind un farmec aparte portretului, ființelor dragi. Farmec ce s-a extins asupra întregii realități, observîndu-se că cel mai neînsemnat aspect al ei putea reține atenția şi părea demn de a fi imortalizat pe vecie. Un cîmp vast s-a deschis pe viitor spiritului căutător, dornic de investigație şi aventură, iar primul capitol al acestei cuceriri epice stă sub semnul unui geniu cu adevărat demonic, acest prodigios, balzacian personaj care era prieten cu Baudelaire şi cu Jules Verne, personaj chiar al lui Jules Verne, fotograf şi în acelaşi timp aeronaut, inspirat de toate tentațiile zborului: Nadar.

---

[6] Théâtre National Populaire (T.N.P.), instalat în prezent în Palatul Chaillot şi conclus de Georges Wilson (N. tr.).

De la poză la instantaneu, fotografia a cucerit toate modalitățile de a surprinde fizionomia umană, prezența lucrurilor şi desfăşurarea evenimentelor. Prin aceasta ea a devenit rivală a picturii, repunînd-o în discuție. Mai mult ca oricînd ne puteam întreba asupra scopurilor acesteia, căutînd să înțelegem dacă ele constau cu adevărat în imitare. însuşi Pascal, şi cu mult înaintea fotografiei, se pronunțase asupra acestui lucru şi chiar foarte sfidător. Foarte gratuit de altfel. Căci bineînțeles, dacă lucrurile există, ce vanitate să te întorci asupra lor şi să reproduci această existență! Dar nu rezolvăm nimic cu o astfel de observație. Nu facem altceva decît să repetăm locul comun în religie că totul este deşertăciune, chiar şi existența însăşi. Dar, pe plan uman, existența nu e de loc deşartă, şi nu e de loc zadarnic să constatăm, prin intermediul picturii, această existență, s-o afirmăm, s-o studiem, să medităm asupra ei, s-o interpretăm şi s-o gîndim. Iar pictura există, la fel ca existența însăşi.
Numai că, în fața acestei puteri de captare mecanică, insolită şi aproape magică, pe care o deținea fotograful, pictorul îşi pierde unele din scopurile secunde şi accesorii ce-i erau atribuite îndeobşte, şi anume perpetuarea unui chip îndrăgit sau ilustru ori a unui peisaj frumos, stabilirea unei identități, a unei asemănări. Lumea se vedea constrînsă să revizuiască definițiile tradiționale şi prea uşor acceptate ale picturii. Pictura nu mai servea la stabilirea unei asemănări deoarece fotografia o elibera de această servitute: apărea astfel, evident, că orice s-ar fi spus, nu acesta era scopul ei specific. Important, esențial pentru ea, nu fusese niciodată imitarea, reproducerea, asemănarea. Se putea înțelege limpede de aci înainte că pictura exprima un alt fel de raport între oameni şi realitate, nu un raport pasiv, ci unul *activ.*
Această revelație era cu atît mai vie, mai presantă şi critică cu cît se producea în plină epocă realistă, pe vremea naturalismului şi a impresionismului. Primul său efect a fost confirmarea intenției realiste a pictorilor, ajutîndu-i în cucerirea realității, surprinsă la în- tîmplare de ochiul care lucrează ca un aparat, ca un obiectiv, care n-are altă grijă decît să se mulțumească cu obiectivitatea sa. Există ceva din această satisfacție în viziunea frontală şi imobilă a lui Manet, ca şi în punerile în pagină oblice ale lui Degas. Coincizînd cu inventarea fotografiei,

această epocă este aceea a triumfului ochiului, organ indiferent la orice sentiment, lipsit de orice subiectivitate şi care aspiră şi monopolizează tot cîmpul conştiinţei, la fel cum explorează întregul cîmp vizual plimbîndu-se, oprindu-se şi devorîndu-şi prada pe întinsul acestuia.
Dar în timp ce ochiul face ca pictura să devină fotografică, fotografia, printr-un efect dialectic, face în acelaşi timp ca pictura să devină inutilă, dublînd-o şi negînd-o. Ea o obligă să se întrebe ce-i rămîne de făcut. Ce? Să fie ea însăşi. Să se afirme ca pictură, să se confirme în propriul ei domeniu, domeniul picturii, care dintr-o dată devine un domeniu imens, în ce o priveşte, fotografia îşi are domeniul ei, domeniul realităţii, care nu e mai puţin imens şi care va deveni şi mai întins o dată cu noul şi fabulosul progres: cinematograful.
Există în om o dorinţă pasionată care, orice şi-ar închipui denigratorii omului, nu are în ea nimic van: aceea de a poseda realitatea. Nu e numai o dorinţă individuală, ci o dorinţă pentru satisfacerea căreia el ţine să asocieze toate celelalte fiinţe din speţa lui. E o nevoie şi o satisfacţie ce implică colectivitatea. Tot tribul, toată mulţimea, comunicînd într-o misterioasă obscuritate, vrea să trăiască bucuria de a vedea lucrurile repetîndu-se, de a şti cum sînt şi cum au fost, de a asista la reprezentarea realităţii în evidenţa şi mişcarea ei, apoi în culoarea, apoi în rezonanţa şi în cuvîntul ei. Această posesiune a lumii, globală şi trăită, este fără îndoială cu totul altceva decît ceea ce pictorii numesc realism, şi *a fortiori* altceva decît acest raport în care se situează ei faţă de o realitate din care nu preiau decît anumite trăsături parţiale sau de care se servesc ca punct de plecare pentru speculaţiile lor plastice.
0 ultimă revoluţie se va produce, aceea pe care sociologul Edgar Morin o descrie în cartea sa *Cinematograful şi omul imaginar* (Paris, Ed. de Minuit, 1956) ca trecere de la *cinematograf* la *cinema*. 0 invenţie tehnică va deveni o artă. Şi ce artă! Cea mai puternică, cea mai fascinantă, cea mai atrăgătoare, artă însăşi a societăţii secolului al XX-lea. Această nevoie de a poseda realitatea, de a dispune de realitate se transformă într-o nevoie estetică şi capodoperele artei o vor satisface. Capodopere complete, sintetice, care plac mulţimilor populare ca şi elitelor rafinate. Ele îmbină mijloacele teatrului, muzicii, artelor

plastice, dau iluzia de a asista la o scenă adevărată sau la un vis şi la o fantasmagorie tulburînd toate puterile fiinţei, pînă la cele mai obscure şi mai tainice, incitînd-o irezistibil la frică, la dorinţă, la rîs şi la lacrimi, purtînd-o în sferele extreme ale *imaginaţiei.*
Ajungem aici laicei mai uimitor paradox al istoriei geniului uman. încă de la originile sale acesta s-a remarcat prin puterea de a imagina, de a crea imagini. Primele sale gesturi au mimat o forţă şi un act al naturii, au introdus într-un anume lucru simbolul altuia şi într-o figură o idee, au reprezentat pe peretele grotei semnul unei fiinţe. Toate aceste arte s-au dezvoltat de atunci încoace în vederea unei proliferări de imagini, care întreţin această permanentă stare de emoţie care e natura însăşi a geniului uman. Minunea pe care secolul nostru a avut prilejul s-o producă este că, dintre toate artele, aceea care avea să creeze cele mai puternice imagini şi cele mai capabile de a împinge înainte această stare de emoţie, este o artă ce foloseşte mijloace industriale, apte să reprezinte în modul cel mai precis şi cel mai integral realitatea.
Realitatea a devenit prestigioasă şi cuceritoare fără a înceta să fie realitate, fără a se transpune în altceva decît în ea însăşi, adică în pictură, în mimică, în reprezentare. Realitatea ei în propriile-i imagini, captate în orice punct al spaţiului şi al timpului şi pe care ni le trimite în ritmuri accelerate sau încetinite, compuse într-o dramaturgie la fel de surprinzătoare ca un fapt divers surprins *pe viu*. Cea mai mecanică, deci cea mai realistă dintre arte şi care nu tinde decît să dea cea mai puternică impresie de realitate este aceea care a izbutit în cele din urmă să excite în cel mai înalt grad această putere specifică a omului de a produce imagini şi de a trăi în lumea îmbătătoare a imaginilor, lumea imaginaţiei.
Tocmai de aceea cel mai ilustru artist al timpului nostru, acela care a emoţionat în modul cel mai profund umanitatea contemporană este un geniu cinematografic, Charlie Chaplin. De aceea printre cele mai importante evenimente estetice ale timpurilor noastre trebuie considerată revelaţia marilor şcoli cinematografice, aceea a fascinantei şcoli fantastice germane, cu *Caligari*, progresele şcolii americane, miracol de vitalitate, începînd cu primitivii şi cu western-urile şi pînă la

extraordinarele imagini ale lui Orson Welles, progresele şcolii franceze de la Méliès, de la Delluc şi pînă la René Clair, admirabil geniu francez, la fel de reprezentativ pentru geniul Franței ca şi cei mai buni poeți din tradiția acestei țări, frate spiritual cu Musset şi cu Giraudoux. Există o *expresie* cinematografică la fel de bogată, la fel de vie, la fel de integral umană ca şi aceea care se manifestă în evoluția celorlalte arte.

E cazul, prin urmare, să studiem prin ce anume se asociază această expresie cu aceea a altor arte pentru a da epocii noastre figura şi stilul propriu. Pentru subiectul care ne interesează aici ar fi de ajuns să studiem alianța cu artele plastice. Ne vom mulțumi să revenim la observația pe care am mai făcut-o, că cinematograful, după fotografie, a eliberat pictura de aservirea ei, mai mult sau mai puțin recunoscută, față de realitate. Prin imagini ale realității şi ale realității în mişcare, adică în totalitatea ei vie, cinematograful a confirmat aptitudinea specifică a picturii de a nu produce decît imagini fixe, parțiale şi intelectualizate. De unde o reflecție aprofundată asupra mijloacelor proprii picturii şi întinderea posibilităților oferite acesteia, în limitele lor stricte, total acceptate şi revendicate în mod arzător. De unde, în acelaşi timp, o sensibilitate sporită la plăcerile astfel procurate, plăceri esențial- mente plastice şi asupra caracterului cărora nici un compromis şi nici un echivoc nu vor mai putea plana. Tocmai de aceea pictura modernă a cunoscut o asemenea dezvoltare şi se bucură de o astfel de strălucire. Atestatele de noblețe îi sînt deplin recunoscute.

Ni se pare deci că înțelegem mai bine plăcerile plastice, că înțelegem mai bine ceea ce au particular, ceea ce ține de ordinea contemplației. La o altă pictură, chiar dacă am găsi în ea o imagine a realității, a spațiului şi luminii reale, vom participa prin intermediul semnelor şi procedeelor care interesează intelectul nostru; iar senzația noastră va deveni prin forța lucrurilor inteligentă. în timp ce tehnicile de filmare, procedeele de cucerire a adîncimii spațiului, savantele deplasări ale camerei şi puterile crescînde ale ecranului panoramic ne duc la un sentiment de ubicuitate, la o pătrundere fizică a spațiului, la o comuniune a ființei noastre reale cu universul real. Plăcerea noastră cinematografică constă în

faptul că ne abandonăm cu totul iluziei. Sîntem jucați, sîntem trăiți. Chiar prin această pasivitate vitalitatea noastră sporeşte. Plăcere intensă, dar cu totul altfel decît aceea pe care ne-o oferă examinarea unei opere plastice.

Să mergem pînă la capăt cu această comparație. În examinarea unei lucrări plastice, în care intelectul colaborează intens cu senzația, uităm fără să vrem realitatea care e la originea sa. Dacă această operă o numim încă imagine – o imagine desigur de o natură specială şi pe care o calificăm drept plastică dar, în sfîrşit, în lipsa unui alt cuvînt, imagine –, ajungem cel puțin să neglijăm lucrul a cărui imagine este. Pictura se însărcinează de altfel ea însăşi să ne aducă aminte că nu are de loc intenția, cum se credea de obicei, de a fi o imagine a ceva. Ea a început să insiste asupra acestui lucru, iar apoi s-a hotărît să nu fie imaginea a nimic. Şi, iat-o astăzi *abstractă.* Dimpotrivă, cinematograful şi-a luat în sarcină producerea de imagini. Şi aceste imagini sînt de o putere extraordinară, cu adevărat înspăimîntătoare. Smulse, de o maşină, din realitate, aderente peliculei, ele desfăşoară în fața ochiului nostru o masă enormă de sugestii, de comunicări, de excitații, astfel că din această viziune a realităților ieşim halucinați! Prin cinematograf, realitatea produce asupra noastră un efect *magic.* Aceasta deoarece imaginile răspund nevoii noastre de imaginație, nevoie primordială a omului. Să nu uităm că Delacroix şi Baudelaire considerau imaginația ca regină a facultăților. Cinematograful a absorbit în întregime exercițiul acestei facultăți.

Cinematograful ne oferă imagini ale realității. Le recunoaştem, sîntem încîntați să le recunoaştem, descoperim în ele puteri pe care nu le descoperisem în realitatea însăşi; ele fac să vibreze în noi emoții profunde; acestea par noi şi misterioase; se înmănun- chiază pentru a compune poveşti care ne farmecă întocmai ca acelea care încîntau sufletul primitiv: ele sînt fabulele, miturile, romanele şi epopeile noastre. O dată filmul terminat şi lumina aprinsă, toată imaginația noastră este, la rîndul ei, epuizată.

Dacă aceste epopei sînt epopeile timpului nostru, ale realității epocii noastre, ale realității istorice actuale, tot la imaginație trebuie să facem apel pentru a simți în ele realitatea vremurilor noastre. Un eveniment relatat de

ziarul pe care-l citim nu ne cutremură imaginația, şi se pierde pe un tărîm confuz. Imaginația însă îi redă toată evidența teribilă atunci cînd ne este revelat de reportajul cinematografic, şi cu atît mai mult atunci cînd este sintetizat într-o operă de artă cinematografică, de pildă în marile filme sovietice din epoca imediat următoare revoluției din octombrie, sau în extraordinarele filme de critică socială ale cinematografului american. Acestea din urmă sînt într-adevăr imaginea unei aspre şi violente realități, *angajînd* toată realitatea lumii prezente, şi pentru a a ne mişca în adîncul ființei această imagine se adresează imaginației noastre. Poate că tocmai prin asemenea opere, *Cetățeanul Kane* sau atîtea altele, cinematograful demonstrează în modul cel mai explicit paradoxala lui facultate de a reda realitatea prin exaltarea imaginației.

Va trebui ca celelalte arte să se adreseze altor facultăți ale noastre. Imaginația, total acaparată de cinematograf, a dispărut. Ea a dispărut din artele plastice care ne cer numai un anume concurs de predispoziții senzoriale şi intelectuale. Ea tinde să dispară din creația literară. în Franța, cel puțin, dacă nu în Europa, ea a dispărut. Mi se va spune că imaginea joacă încă un rol capital în poezie. Aceasta apare, într-adevăr, în mod obişnuit ca făcută din juxtapuneri de imagini. Da, dar imagini de ordin pur conceptual şi verbal, imagini neadecvate reprezentării sensibile, irealizabile şi prin urmare lipsite de orice virtute comunicativă şi pregnantă. Cît despre celelalte genuri literare, acestea au decis în mod deliberat să nu mai pretindă a avea vreo putere asupra imaginației. Ficțiunea lipseşte total din ele, şi ele se confundă, pseudo-teatru sau pseudo-roman, cu dizertația filozofică. Sau, atunci cînd sînt lucrări ale unor elevi sub nivelul licenței, nu-şi propun altceva decît să fie expresia neantului prin neant. Suscitarea climatelor şi a atmosferelor, evocarea lucrurilor, personajele, gesturile, privirile, pasiunile, desfăşurarea, semnificația, tot ce este mesaj al unei imagini adresat unei imaginații, totul se regăseşte în cinematograf şi absolut de loc în literatura anilor din urmă. Georges Simenon este poate singurul scriitor care face excepție. El rămîne în continuare un povestitor de istorii umane, un romancier, unul dintre cei mai fecunzi, dintre cei mai puternici, dintre cei mai

admirabili care au existat vreodată. Dar trebuie să recunoaştem că celebritatea sa nu datează din anii din urmă şi că el aparţine generaţiilor precedente. De altfel, şi aceasta confirmă observaţia noastră, arta sa derivă din romanul poliţist, gen depreciat şi căruia i se refuză intrarea în literatură. Ceea ce de altfel este întemeiat: romanul poliţist, din fericire pentru el, n-are nimic comun cu ceea ce a devenit literatura; meritul său este, dimpotrivă, acela de a se înrudi cu cinematograful şi de a acţiona, ca şi acesta, prin imaginaţie asupra imaginaţiei.
Fapt este că a apărut o economie nouă în diversele moduri de expresie ale omului actual. Apariţia preponderentă a cinematografului a stricat echilibrul anterior, preluînd toate resursele, toate rosturile imaginaţiei, obligînd celelalte arte la transmutări, pentru a servi altor facultăţi spirituale. Aşa stau lucrurile şi cu artele plastice, angajate în prezent pe căi imprevizibile.

PRINCIPALELE EVENIMENTE ALE ESTETICII TEATRALE CONTEMPORANE

1887 Crearea Teatrului Liber, de către Antoine. (Naturalismul integral.)

1890 Crearea Teatrului de Artă, de către Paul Fort. (Influenţa simbolismului.)

1892 Crearea Teatrului Operei de Artă, de către Lugne-Poe. (El continuă preocupările Teatrului de Artă.)

1895 Appia îşi face cunoscute schiţele de decor pentru operele lui Wagner.

1896 *Ubu Rege* de Alfred Jarry, decorurile de Maurice Denis, la Teatrul Operei de Artă.

1898 Jocurile de lumină inaugurate de Loî Fuller *(Dansul focului, Evocare polara)* pătrund în teatru, în special Ia Opera Comică.
Crearea Teatrului de Artă din Moscova de către Stanislavski, Meyerhold şi Dancenko. (Adversar al oricărei reconstituiri istorice, programul său tinde spre stilizare, imobilitate evocatoare a stărilor de spirit.)

1899 A. Appia publică *Muzică şi punere în scenă.* (*Realismul* este în noi şi nu în fidelitatea scenică; importanţa luminii.)

Dido şi Enea, în montarea lui Gordon Craig, la Londra. 1902 *Pelleas şi Melisande* de Maeterlinck şi Debussy la Opera Comică din Paris. (Simbolismul în teatru.)

1903. *Beţie*, de Strindberg, în montarea lui Max Reinhardt, în sala «Schall und Rauch» din Berlin.

Azilul de noapte de Gorki la Berlin, în regia lui Reinhardt. 1905 Edward Gordon Craig publică la Londra *Arta teatrului.* Crearea Studioului de Teatre din Moscova, de către Stanislavski şi Meyerhold: pregătirea şi punerea în scenă a pieselor lui Maeterlinck (*Cele şapte prinţese*, *Moartea lui Tintagiles),* ale lui Hofmannstahl *(Femeia la fereastră)* şi Ibsen *(Comedia dragostei).* Activitatea sa va fi curînd întreruptă.

Max Reinhardt preia conducerea la « Deutsches Theater » din Berlin, unde pune în scenă *Strigoii* de Ibsen şi *Faust* de Goethe (scenă turnantă).

1906 *Raţa sălbatică* de Ibsen, Ia Teatrul Antoine (decorul este un brad din Norvegia). Antoine preia direcţia teatrului Odeon.

1907 Georg Fuchs creează la München « Künstler Theater ». Acest teatru pune în scenă *Faust* de Goethe în regia lui Fritz Erler.

1908 *Pasărea albastră* de Maeterlinck, la Teatrul de Artă din Moscova; decorurile de Egorov.

Firmin Gémier conduce Teatrul Antoine, unde pune în scenă *Ubu Rege* de Alfred Jarry.

1909 Georg Fuchs publică *Die Revolution des Theaters* (Revoluţia teatrelor) la München. (A. Appia compune decorurile urmînd principiul spaţiilor ritmice.) Antoine montează la Odeon *Cidul* şi *Andromaca* (cu lustre agăţate de balcoane, cu luminări puse pe rampă şi cu spectatori în scenă).

1910 A. Appia creează decorurile pentru *Prometeu,* Ia Institutul Jacques-Dalcroze.

Jacques Rouché publică la Paris *Arta teatrală modernă* şi fundează Teatrul Artelor.

Sicilianul sau Dragostea-pictor de Molière, la Teatrul Artelor; decorurile de Dresa.

1911 *Fraţii Karamazov* de Dostoievski, Ia Teatrul Artelor, decorurile de Dethomas, regia J. Copeau.

Tristeţe în palatul Hanului, la Teatrul Artelor; decorurile de René Piot.

1912 *Vestirea Fecioarei* de Paul Claudel, decorurile de Variot şi Anquetin, la Teatrul Operei de Artă (Lugné-Poe) *Hamlet* de Shakespeare, regia Gordon Craig, la Teatrul de Artă din Moscova.

Mama mea gîsca de Maurice Ravel, decorurile de Dresa, la Teatrul Artelor.

1913 Jacques Copeau preia direcția teatrului Vieux-Colombier.

1914 J. Rouché preia direcția Operei.

Noaptea regilor de Shakespeare la teatrul Vieux-Colom- bier.

1917 *Mamele lui Tiresias* de Apollinaire, decorurile de Serge Férat, dramă « suprarealistă » (după cum declară autorul în prefață).

1918 *Rostirea jocurilor lumii* de Méral, muzica de Honegger, decorurile de Fauconnet, la teatrul Vieux-Colombier.

1919 Spectacole populare la Moscova şi Petrograd.

Căderea monarhiei, la Petrograd.

1920 *Misterul muncii eliberate*, în fața Bursei din Petrograd. *Cucerirea Palatului de Iarnă*, în fața Palatului de Iarnă din Petrograd.

Jacques Copeau deschide Şcoala Vieux-Colombier. Include în repertoriu, succesiv, *Cromedeyre-bătrînul* de Jules Romains, *Noaptea regilor* şi *Poveste de iarnă* de Shakespeare, *Caleașca Sfintelor Taine* de Merimée *Pachebotul* « *Tenacity* » de Charles Vildrac, *Saul* de André Gide.

Gémier montează *Oedip, regele Tebei* la Circul Medrano. Georges Pitoëff soseşte la Paris.

Timpul e un vis de H.R. Lenormand, în regia lui Pitoëff la Teatrul Artelor.

Boul pe acoperiş de Cocteau, decorurile de Fauconnet şi Dufy, muzica de Darius Milhaud.

1921 Charles Dullin creează Théâtre de l'Atelier.

1922 *Şase personaje în căutarea unui autor* de Pirandello şi *Sfînta Ioana* de Bernard Shaw, în regia lui Pitoëff la Teatrul Artelor.

Viața e un vis de Calderon şi *Prilejul* de Merimée, în regia lui Ch. Dullin, la Théâtre de l'Atelier.

Knock de Jules Romains, în regia lui Louis Jouvet, la Teatrul Champs-Elysées.

Fedra de Racine, în regia lui Tairov la Teatrul Champs-Elysées.

1924 *Fiecare cu adevărul său* de Pirandello, în regia lui Charles Dullin, la Théâtre de l'Atelier.

Păsările de Aristofan, în regia lui Charles Dullin. Teatrul Vieux-Colombier îşi închide porțile.

1925 Crearea grupului de actori ambulanți format din rămăşițele trupei lui J. Copeau: «Les Copiaus ».

Sfînta Ioana de Bernard Shaw, în montarea lui Georges şi Ludmilla Pitoëff la Teatrul Artelor.

Black. Revieu) (Revista neagră) de N.D. Sissle, cu Joséphine

Baker, la Teatrul Champs-Elysées (primul spectacol negru la Paris).

1928 *Siegfried* de J. Giraudoux, în regia lui Louis Jouvet, la Teatrul Champs-Elysées.

Volpone de Ben Jonson, adaptare de Jules Romains, regia Charles Dullin, la Théâtre de l'Atelier.

1932 *federmann* de Hugo von Hofmannstahl, în piața catedralei din Salzburg; regia Max Reinhardt.

1934 *Miracolul lui Teofil*, jucat de studenți în curtea Sorbonei.

1935 *Savanarola*, în regia lui Copeau şi Barsacq, în piața Signoriei din Florența.

1936 Jouvet, Dullin, Copeau şi Baty la Comedia Franceză. (Esteticile avangardiste vor inspira teatrul oficial.)

1938 *Nunta însîngerată* de F. G. Lorca, la Théâtre de l'Atelier, în regia lui Marcel Herrand.

Antonin Artaud publică Teatrul şi dublul său (Colecția « Métamorphoses », Gallimard). – (Critica teatrului « psihologic ». Pentru un teatru « magic ».)

1939 Moare Georges Pitoëff.

Ondine de J. Giraudoux, în regia lui L. Jouvet, la Théâtre de l'Arthénée.

1942—1943 *Pantoful de satin* de Paul Claudel, decorurile de L. Couteaud, regia J. L. Barrault, la Comedia Franceză.

1944 *Cu uşile închise* de J. -P. Sartre la teatrul Vieux-Colombier

Antigona de J. Anouilh, la Théâtre de l'Atélier. (Eroii antichității în veşminte actuale.)

1945 *Crimă în catedrală* de T.S. Eliot, în regia lui Jean Vilar,
% la teatrul Vieux-Colombier.

1948 *Procesul* de F. Kafka în adaptarea lui André Gide, regia J.-L. Barrault, la teatrul Marigny.

Bobotează de H. Pichette, la Théâtre des Noctambules.

1950 *Cîntăreața cheală* de Eugen Ionescu, în regia lui Nicolas Bataille, la Théâtre des Noctambules. (Teatrul îşi rîde de el însuşi.)

1951 Jean Vilar preia direcția Teatrului Național Popular. *Prințul de Homburg* de Kleist, în regia lui Jean Vilar la Festivalul din Avignon.

1952 *Scaunele* de Eugen Ionescu, la Théâtre du Nouveau- Lancry, în regia lui Sylvain Dhomme.

1953 *Cristofor Columb* de Paul Claudel, în regia lui J.-L. Barrault, la teatrul Marigny.

Aşteptîndu-l pe Godot de Samuel Beckett la teatrul Babylone, în regia lui Roger Blin.

1954 Crearea Festivalului internațional de artă dramatică, Teatrul Națiunilor, Ia teatrul Sarah-Bernhardt.

BALETELE RUSE ŞI SPECTACOLELE DE DANS

1909 Prima reprezentație la Paris a Baletelor ruse ale lui Serge Diaghilev, la teatrul Châtelet.

Silfidele, muzica de Chopin, coregrafia de Fokine, decorurile de Alexandre Benois.

Scenele şi dansurile polovliene din *Cneazul Igor*, muzica de Borodin, coregrafia de Fokine, decorurile de Roerich. *Pavilionul Armidei*, muzica de Cerepnin, coregrafia de Fokine, decorurile de Benois.

1910 *Şeherezada*, muzica de Rimski-Korsakov, decorurile de Bakst, coregrafia de Fokine; trupa lui Diaghilev, la Opera din Paris.

Pasărea de foc, muzica de Stravinsky, decorurile de Bakst, coregrafie de Fokine; trupa lui Diaghilev la Opera din Paris.

1911 *Petruşka*, muzica de Stravinsky, decorurile de Benois, coregrafia de Fokine; trupa lui Diaghilev, teatrul Châtelet, Paris.

Umbra trandafirului, muzica de Weber, decorurile de Bakst, coregrafia de Fokine; trupa lui Diaghilev la teatrul din Monte Carlo.

1912 *După-amiaza unui fuaun*, muzica de Cl. Debussy, coregraf şi solist Nijinsky, decorurile de Bakst; trupa lui Diaghilev, teatrul Châtelet.

Daphnis şi Chloe, muzica de Ravel, coregrafia de Fokine, decorurile de Bakst; trupa Diaghilev, teatrul Châtelet. *Mama mea gîscat* muzica de Ravel, decorurile de Dresa, la Teatrul Artelor condus de **J.** Rouché.

1913 *Jocul* de Debussy, coregrafia de Nijinsky, decorurile de Bakst; trupa Diaghilev la Teatrul Champs-Elysées. *Sărbătoarea primăverii*, muzica de Stravinsky, coregrafia de Nijinsky, decorurile de Roerich; trupa Diaghilev, Teatrul Champs-Elysées.

1914 *Cocoşul de aur*, muzica de Rimski-Korsakov, decorurile de Natalia Goncearova, coregrafia de Fokine; trupa Diaghilev la Opera din Paris.

1915 *Soare de noapte*, muzica de Rimski-Korsakov, decorurile de Mihail Larionov, coregrafia de Leonid Massine; trupa Diaghilev.

1917 *Parada*, balet de Jean Cocteau, muzica de Erik Satie, coregrafia de Massine, decorurile şi costumele de Picasso ; trupa Diaghilev, teatrul Châtelet.

Povestiri ruse, muzica de Liadov, decorurile de Larionov, coregrafia de Massine; trupa Diaghilev, teatrul Coliseum din Londra.

Castor şi Pollux, muzica de Rameau, decorurile de Dresa, la Opera din Paris.

1919 *Tricornul*, muzica de Manuel de Falia, decorurile de Picasso, coregrafia de Massine; trupa Diaghilev, teatrul Alhambra din Londra.

Prăvălia fantastică, muzică de Rossini-Respighi, decorurile de Derain, coregrafia de Massine; trupa Diaghilev, teatrul Alhambra din Londra.

1920 *Pulcinella*, muzica de Pergolese-Stravinsky, decorurile de Picasso, coregrafia de Massine; trupa Diaghilev, Opera din Paris.

Cîntecul privighetorii, de Stravinsky, decorurile de Matisse, coregrafia de Massine, la Opera din Paris. *Antoniu şi Cleopatra*, muzica de Florent Schmitt, decorurile de Dresa, coregrafie şi dans Ida Rubinstein, la Opera din Paris.

Baletele suedeze ale lui Rolf de Maré îşi instalează sediul la Teatrul Champs-Elysées, condus de J. Hébertot. *Ibéria*, muzica de Albeniz, decorurile de Steinlen, în interpretarea Baletelor suedeze, Ia Teatrul Champs-Elysées.

1921 *Omul şi dorinţa sa*, poem de Paul Claudel, muzica de Darius Milhaud, decorurile de Andrée Parr, coregrafia de Jean Boriin, Baletele suedeze ale lui Rolf de Maré, Teatrul Champs-Elysées.

Mirii din Turnul Eiffel, balet de Jean Cocteau, muzica de cei Şase, decorurile de Irène Lagut, costumele de Jean Hugo, în interpretarea Baletelor suedeze ale lui Rolf de Maré, Teatrul Champs-Elysées.

Patinoarul, muzica de Honegger, decorurile de Fernand Léger, coregrafia de J. Boriin; Baletele suedeze, Teatrul Champs-Elysées.

1922 *Vulpea*, muzica de Stravinsky, decorurile de Larionov, coregrafia de Bronislava Nijinska; trupa Diaghilev, Opera din Paris.

1923 *Facerea lumii*, balet de Biaise Cendrars, muzica de Milhaud, decorurile de Léger, coregrafia de Boriin; Baletele suedeze, Teatrul Champs-Elysées.

Nunta, muzica de Stravinsky, decorurile de Natalia

Goncearova, coregrafia de B. Nijinska; trupa Diaghilev, teatrul Gaité-Lyrique, Paris.

1924 *Relâche*, balet de Picabia şi Erik Satie, coregrafia de Bôrlin; Baletele suedeze, Teatrul Champs-Elysées. *Trenul albastru,* pretext de Cocteau, muzica de Milhaud, decorurile de H. Laurens, costumele de Chanel; trupa Diaghilev, Teatrul Champs-Elysées.

Căprioarele, muzica de Francis Poulenc, decorurile de Marie Laurencin, coregrafia de B. Nijinska; trupa Diaghilev, Teatrul Champs-Elysées.

Chipul, pretext de Pirandello, muzica de Casella, decorurile de G. De Chirico, coregrafia Bôrlin; Baletele suedeze, Teatrul Champs-Elysées.

Serile Parisului, organizate de contele Beaumont la teatrul La Cigale: *Mercur*, decoruri de Picasso; *Salata,* decoruri de Braque; *Trandafirii*, decoruri de Marie Laurencin; *Giga*, decorurile de Derain.

Ispitele păstoriţei, decorurile de Juan Gris, coregrafia de B. Nijinska; trupa Diaghilev, Tatrul din Monte Carlo.

1925 Serile Parisului, organizate de contele de Beaumont, Teatrul Champs-Elysées: *Genoveva de Brabant,* muzica de Erik Satie; *Jack fa cutie,* muzica de Erik Satie, decorurile de Derain.

1926 *Romeo şi Julieta,* muzica de Prokofiev, decorurile de Max Ernst şi Miro.

1927 *Pisica,* muzica de H. Sauguet, decorurile de Gabo şi Pevsner, coregrafia de Blanchine; trupa Diaghilev, Monte Carlo şi Londra.

1928 *Apollo Musagetul,* muzica de Stravinsky, decorurile de Beauchamp, coregrafia de Balanchine; trupa Diaghilev, teatrul Sarah-Bernhardt.

Odă, balet de B. Kochno, muzica de Nabokov, coregrafia de Massine, trupa Diaghilev, teatrul Sarah-Bernhardt.

1929 Moare Serge Diaghilev.

Balul, balet de B. Kochno, decorurile de G. De Chirico. **1932** *Masa verde,* muzica de F.-A. Cohen, decorurile de Heinz Heckroth, coregrafia de Kurt Jooss, Baletele Jooss, Paris.

1939 *Bacanală,* muzica de R. Wagner, decorurile de Salvador Dali, coregrafia de Massine; Baletele ruse din Monte Carlo, la Metropolitan Opera din New York.

1945 *Acrobaţii,* balet de B. Kochno, muzica de H. Sauguet, decorurile de Ch. Bérard, coregrafia de Roland Petit, Teatrul Champs-Elysées.

loc de cărţi, muzica de Stravinsky, decorurile de P. Roy,

coregrafia Jeanine Charrat, Teatrul Champs-Elysées. *Întîlnirea,* balet de J. Prévert, coregrafia de R. Petit, muzica de J. Kosma, decoruri fotografice de Brassai, teatrul Sarah-Bernhardt.

1946 *Mirajele,* muzica de H. Sauguet, decorurile de Cassandre, coregrafia de Serge Lifar, la Opera din Paris.

1948 *Frumoasele nopţii*, muzica de Jean Françaix, decorurile de Leonir Fini, coregrafia de R. Petit, pe un pretext de J. Anouilh; Baletele Parisului, teatrul Marigny.

1949 *Carmen,* după muzica lui Bizet, decorurile de C. Clavé, coregrafia de R. Petit, teatrul Marigny.

Oul la pahar, muzica de Maurice Thiriet, decorurile de St-Lepü, coregrafia de R. Petit, teatrul Marigny. **1953** *Colivia,* muzica de Stravinsky, decorurile de Sobodke, coregrafia de Jerome Robbins, la Opera din Paris, în cadrul festivalului « L'Oeuvre du XX-e siècle ».

Lupul, muzica de Dutilleux, decorurile de Carzou, coregrafia de R. Petit, Théâtre de l'Empire.

1955 *Simfonie pentru un om singur,* muzica de Pierre Schaeffer şi Pierre Henry, coregrafia de Maurice Béjart, la teatrul Étoile.

FOTOGRAFIA
EVOLUŢIA SA TEHNICĂ ŞI ARTISTICĂ

ÎN SECOLUL AL XIX-LEA:

Primele cercetări ale lui Wedgwood (1775—1805). **1815** *Nicephore Niepce* **(1765—1833)** şi fratele său Claude reuşesc să impresioneze o suprafaţă sensibilă aşezată într-o cameră neagră.

1822 Primele fotografii pe placă de cositor, apoi pe placă de cupru acoperită cu bitum (Niepce).

1829 Niepce se asociază cu Daguerre.

Publicarea unei *Notiţe despre heliografie,* de către Niepce.

1833 Daguerre obţine prima imagine pozitivă fixată.

1839 Arago prezintă Academiei de ştiinţe o comunicare asupra descoperirii lui Niepce şi Daguerre.

Daguerre publică *Istoricul şi descrierea procedeelor dagherotipului şi dioramei.*

1840 Ca urmare a reducerii timpului de expunere, portretul este mai uşor de realizat şi asigură succesul dagherotipului.

1841 Realizarea negativului pe hîrtie brevetat de Fox Talbot. Publicarea unei serii de albume consacrate Parisului de către Daguerre (reproducerea este realizată cu stiletul de gravură).

1847 Niepce de Saint-Victor pune la punct o placă sensibilă la albumină.

1851 Primele încercări de fotografie cu colodiu (Le Cray, Fray şi Archer).

Primele încercări de fotografie în relief (Brewster). Fundarea *Societății franceze de fotografie* şi a ziarului *La Lumiere***.**

1852 Blanquart-Evrard publică o serie de albume asupra Egiptului, Nubiei, Palestinei (texte de Maxime du Camp).

1854 Primul mare reportaj fotografic al lui Robertson, realizat în timpul războiului Crimeii.

O dată cu bîlciurile, fotografia trece Ia stadiul semi-industrial.

1855 Primele procedee de reproducere de mare tiraj: fotolitografía (Poitevin), fotometalografia (reproducere pe foi de zinc).

1858 Prima fotografie aeriană realizată din balon de către Nadar (1820-1910).

1859 La Salonul din 1859 este admisă fotografia (peisaje ale fraților Bisson).

1865—1868 Punerea la punct, la München, a fototipiei (procedeul Albert).

Prin acest procedeu Nadar ajunge la celebritate în portretele sale.

Prima fotografie în culori, realiztă de Ducos de Hauron 1871

Experimentarea pentru prima dată a suportului de gelatino-bromură, de către Gaudin; procedeul este pus la punct de Maddox, Mawdesley şi Johnson.

1880 Mare dezvoltare a fotografiei în rîndul amatorilor; prima apariție a cărților poştale.

1882 Procedeele de reproducere capătă o mare dezvoltare o dată cu tehnica similigravurii (Meisebach şi Petit).

1885 Instantaneul ajunge la maturitatea sa o dată cu obturația de 1/100 sec.

1893—1895 Primele fotografia submarine (Louis Bouton, la Banyuls).

Cinematograful lui Louis Lumière.

ÎN SECOLUL AL XX-LEA:

1900 Dezvoltarea « fotografiei de artă » şi crearea « Foto- clubului. »

Fotografia vaporoasă a lui Puyo şi Demachy, influențată de

simbolism şi mai ales de pictura lui Eugène Carrière. Fotografia realistă a lui Aget (naturalismul peisajelor pariziene).

1903 Prima fotografie în « simili » publicată de ziarul « Le Matin ». Fotografia de reportaj devine o profesiune.

1904 Punerea la punct a procedeului offset, de către Rubel (America).

1907 Louis Lumière pune Ia punct placa autocromatică (culori). Apariția transmisiei telegrafice a imaginii prin procedeu lui Edouard Belin (belinografie).

1910—1920 Dezvoltarea fotografiei științifice în toate domeniile: radiografie, fotografie aeriană, fotografie submarină, microfotografie, fotografie astronomică.

1923 Noțiunea de fotografie artistică evoluează sub influența lui Man Ray (reiograme) şi a lui Moholy Nagy (fotomontaje). Iluziile de realitate aduse la modă de suprarealism atrag atenția asupra forței sugestive a fotografiei, în special asupra supraexpunerii.

Apariția şi folosirea prim-planului în portret.

Generaţia 1930:

Tendință generală spre estetism, spre căutările de compoziție sub influența picturii şi a cinematografului. Plastică şi preocupare pentru compoziție: Tabard (compoziție, solarizare); Daniel Masclet (prim-plan); Man Ray (reiograme); André Kertesz (prim-paln); Willy Zielke etc. Realism şi caracterologie: Brassai, Elie Lotar, Steichen. Fotografie științifică: profesorul Con- tremoullin (radiografie); H. Ragot (microtografie)

Julius Widmayer (micro-fotografie, München); Jean Painlevé (fenomenologie animală) 1947: apare *Muzeul imaginar*, de André Malraux – consacrarea fotografiei în calitatea ei de creatoare a unei mişcări de artă universală.

Generaţia 1950:

Revenirea la fotografia realistă (anunțată de cîțiva fotografi, printre care Brassai, chiar dinainte de război). Realism cu tendințe expresioniste: Werner Bischof (reportaj, etnografie), Robert Doisneau, Guy Bourdin, Sarisson, Ylla.

Realitatea cotidinaă şi banală: H. Cartier-Bresson şi şcoala sa.

Banalitatea insolită: Boubat, Agnès Varda.

Imagini fugitive sau abstracte: Otto Steinert, Christer Christian.

Tendință plastică pură: Edward Weston, Willy Ronis. Poezia vieții cotidiene: Izis.

PRINCIPALELE EVENIMENTE ALE ESTETICII CINEMATOGRAFICE

1894 Statele Unite: W.K.L. Dickson, *Buffalo BiU.*

1895 Franța: Emile Reynaud, *în jurul unei cabine* etc.
Louis Lumière, *Ieşirea din uzinele Lumière, Stropitorul stropit, Sosirea unui tren în gară* etc.

1897 Franța: Georges Méliès, *Paulus cîntînd, Laboratorul lui Mefistootel.*
Pathé, *Cadrilul de la Moulin Rouge* etc.
Lumière, *Pasiunea, Asasinarea ducelui de Guise.*

1898 Franța: Méliès, *Luptă navală la Manila* (reconstituire şi montaj fotografic), *Pygmalion şi Galateea, Peştera blestemată* (supraexpunere), *Omul cu cap* (folosirea caşeurilor).

1900 Anglia: G.A. Smith, *Lupa bunicii* (prim-plan).

1902 Franța: Méliès, *Călătoria în lună* etc.
Anglia: W. Paul, *Anglia îşi răsplăteşte fiii.*
Statele Unite: Edwin Porter: *Drumul antracitului* 1905 Anglia: Primul film în culori, *Visul dansatorului*, de Paul (R.W.).

1907 Franța: Feuillade, *Omul magnetizat* etc.
Max Linder, *Debuturile unui patinator.*
Meli&s, *Două sute de mii de leghesub mare.*
Italia: Pastrone, *Poveste de fiecare zi.*

1908 Franța: Calmette şi Le Bargy, *Asasinarea ducelui de Guise* (film de artă).
Emile Cohl, O *dramă printrefantoșe, Viața de˜an˜ doaselea* (cinematograf de animație).
Primul film de desene animate: *Fantasmagorie* de Emile Courtet (zis Emile Cohl).
Victorin Jasset, *Nick Carter.*
Statele Unite: Griffith, *Aventurile lui Dolly.*
Stuart Blackton, *Macbeth, Scene din viața reală.*

1912 Franța: Max Linder, *Max logodit*, *Max*, *victima vinului chinchina* etc.
Abel Gance, *Masca groazei.*
Meliâs, *Spre Pol.*
Mercanton, *Regina Elisabeta.*

Danemarca: Urban Gad, *Dansul morții*, *Visuri negre.* Auguste Blom, *Cei trei prieteni.*
Italia: Mario Caserini, *Siegfried*, *Mademoiselle Nitouche.* Statele Unite: Mack Sennett-Chaplin, seria de filme burleşti (1912-1914).
Griffith, *Facerea omului.*
1913 Franța: Feuillade, *Fantomas.*
Leonce Perret, *Homarul.*
Max Linder, *Duelul.*
Statele Unite: Griffith, *Dragoste de mamă.*
Danemarca: Auguste Blom, *Atlantis.*
Holger Madsen, *Spiritele.*
Rusia: Starevici, *Greierele şi furnica.*
Germania: Stella Rye, *Studentul din Praga.*
Suedia: Sjostrom, *Ingeborg Holm.*
1914 Italia: Pastrone, *Cabiria.*
1915 Statele Unite: Griffith, *Naşterea unei națiuni.*
Cecil B. de Miile, *înşelătorul.*
Chaplin, *Charlot boxer*, *Charlot la muncă* etc.
1916 Statele Unite: Griffith, *Intoleranță.*
1917 Statele Unite: Chaplin, *Emigrantul.*
Cecil B. de Miile, *Micuța americană* (Mary Pickford).
Suedia: Sjostrom, *Proscrişii.*
Franța: Feyder, *Bătrînele de la ospiciu.*
1918 Statele Unite: Chaplin, *Viață de cîine.*
Primul film în «culori adevărate», *Golful*, Technical Motion Pictures Corporation of America.
Franța: A. Gance, *Simfonia a zecea.*
G. Dulac, *Suflete de nebuni.*
Germania: Lubitsch, *Carmen.*
Uniunea Sovietică: Protazonov, *Moş Serghei* (Ivan Mosjukin).
1919 Statele Unite: Griffith, *Crinul sfărîmat.*
Suedia: Stiller, *Comoara lui Arne.*
Germania: Fritz Lang, *Păianjenii.*
Franța: Gance, *Acuz.*
G. Dulac şi Louis Delluc, *Sărbătoarea spaniolă.* M. L'Herb ier, *Rose France.*
1920 Suedia: Sjostrom, *Trâsura-țantomă.*
Germania: Robert Wiene, *Cabinetul doctorului Caligari.* Wegener, *Uriaşul de lut.*
Franța: Delluc, *Tăcerea.*

Poirier, *Gînditorul.*
R. Bernard, *Le Petit Cafe* (Max Linder).
U.R.S.S. Razumnîi, *Mama.*
1921 Statele Unite: Chaplin, *Puştiul* (Le Gosse)
Germania: Fritz Lang, *Cele trei lumini.*
Franța: Delluc, *Febră.*
L'Herbier, *Eldorado.*
Feyder, *Atlantida.*
G. Dulac, *Moartea soarelui.*
Danemarca: Dreyer, *Pagini din jurnalul lui Satin*
1922 Germania: Murnau, *Nosferatu*, *vampirul.*
F. Lang, *Dr. Mabuse.*
Robinson, *Cel care arată umbrele.*
Statele Unite: Flaherty, *Nanuk..*
Stroheim, *Nebunii femeieşti.*
Allan Dwan, *Robin Hood* (Douglas Fairbanks) Franța: Delluc, *Femeia de nicăieri.*
Suedia: Stiller, *Vechiul conac.*
1923 Statele Unite: Stroheim, *Rapacitate.*
Chaplin, *Pelerinul.*
Franța: Gance, *Roata.*
Dullac, *Surîzâtoarea doamnă Beudet.*
Epstein, *Inimă credincioasă.*
Feyder, *Crainquebille.*
Man Ray, *Întoarcere la rațiune.*
Suedia: Stiller, *Povestea lui Gôsta Berling.*
1924 Germania: Murnau, *Ultimul dintre oameni.*
Lang, *Nibelungii.*
Paul Leni, *Cabinetul figurilor de ceară.*
Statele Unite: Cecil B. de Miile, *Cele zece porunci.* Donald Crisp, *Cariera vasului « Navigator »* şi *Legile ospitalității* (Buster Keaton)
Franța: René Clair, *Antract.*
Parisul adormit.
F. Léger, şi Murphy, *Balet mecanic.*
Kirsanov, *Ménilmontant.*
L'Herbier, *Inumana.*
1925 Statele Unite: Chaplin, *Goana după aur.*
F. Neumayer, *Trăiască sportul!* (Harold Lloyd) Germania: Pabst, *Strada fără soare.*
Dupont, *Varietăți.*
Franța: Feyder, *Figuri de copii.*
U.R.S.S.: Eisenstein, *Greva.*

1926 U.R.S.S.: Eisenstein, *Crucişătorul Potemkin.*
Pudovkin, *Mama.*
Statele Unite: Flaherty, *Moana.*
Fred Niblo, *Ben Hur.*
Primul film sonor: *Don Juan.*
Germania: Lang, *Metropolis.*
Franța: Renoir, *Nana.*
1927 Statele Unite: Alan Crosland, *Cîntărețul de jazz,* primul film vorbit.
Sternberg, *Nopțile oraşului Chicago.*
Franța: Clair, *Pălăria florentină.*
Gance, *Napoleon.*
Dulac şi Artaud, *Cochilia şi preotul.*
Man Ray şi Desnos, *Steaua de mare.*
U.R.S.S. : Pudovkin, *Sfîrşitul Sanct-Petersburgului.*
1928 U.R.S.S.: Pudovkin, *Furtună deasupra Asiei.*
Statele Unite: Fejos, *Singurătate.*
King Vidor, *Mulțimea.*
Chaplin, *Circul.*
Van Dyke, *Umbre albe.*
Franța: Dreyer, *Pasiunea Ioanei d'Arc.*
Painlevé, *Caracatița.*
Poirier, *Verdun*, *viziuni istorice.*
Bunuel şi Dali, *Cîinele andaluz.*
Olanda: Joris Ivens, *Ploaia.*
1929 U.R.S.S. : Dovjenko, *Arsenal.*
Eisenstein, *Linia generală* (reprezentată sub titlul de *Vechiul şi Noul).*
Dziga *Vertov, Omul cu aparatul de filmat.*
Statele Unite: King Vidor, *Hallelujahl* Germania: Richter, *Fantoma de dinainte de masă.* Franța: Painlevé, *Oul de ghidrin.*
Anglia: Hitchcock, *Şantaj.*
1930 Germania: Sternberg, *îngerul albastru.*
Pabst, *Patru din infanterie.*
W. Thiele, *Drumul spre paradis.*
Ruttman, *Melodia lumii.*
Statele Unite: Milestone, *Pe frontul de vest nimic nou*. Mc Leod, *Afacerea maimuțelor* (Frații Marx). U.R.S.S.: Trauberg, *Trenul mongol.*
Franța: Clair, *Sub acoperişurile Parisului.*
Vigo, *Despre Nisa.*
J. Choux, *Jean de la Lune*.

1931 Franța: Bunuel şi Dali, *Vîrsta de aur.*
J. Cocteau, *Sîngele unui poet.*
Statele Unite: Chaplin, *Luminile oraşului.*
Pabst, *Opera de trei parale.*
1932 Franța: Primul film în cinemascop realizat după procedeul lui Chrétien, de către Pathé Nathan: *Femeia şi privighetoarea.*
Clair, *A noastră e libertatea.*
J. şi P. Prévert, *Afacerea-i în buzunar.*
Statele Unite: Hawks, *Scarface.*
Primul film tehnicolor în trei culori:
Simfonii nostalgice, de W. Disney.
1933 Statele Unite: Eisenstein, *Que Viva Mexico* !
1934 Franța: Vigo, *Atalanta.*
Olanda: Joris Ivens, *Zuydersee.*
1936 Franța: Renoir – J.Prévert, *Crima domnului Lange.* Statele Unite.: Chaplin, *Timpuri moderne.*
1937 Franța: Renoir, *Marea iluzie.*
M. Carné – J.Prévert, *Dramă ciudată.*
Statele Unite: Wyler, *Periferie.*
Capra, *Orizont pierdut.*
1938 Franța: Renoir, *Bestia umană.*
Statele Unite: W. Disney, *Alba ca Zăpada.*
Anglia: Asquith, *Pygmalion.*
1939 Franța: M. Carne-J. Prevert, *Se face ziuă.*
A. Malraux, *Speranța.*
Statele Unite: Ford, *Cavalcada fantastică.*
1940 Statele Unite: Chaplin, *Dictatorul.*
W. Disney, *Pinocchio.*
1941 Statele Unite: Welles, *Cetățeanul* K*ane.*
1942 Franța: M. Carne-J. Prevert, *Trubadurii diavolului.*
1943 Franța: H. Clousot, *Corbul.*
1944 Anglia: L. Olivier, *Henric al V~lea.*
1945 Franța: M. Carne-J. Prevert, *Copiii paradisului.*
Italia: Rossellini, *Roma oraş deschis.*
Anglia: D. Lean, *Scurtă întîlnire.*
1946 Italia: De Sica, *Sciuscia.*
1947 Franța: Rouquier, *Farrebique.*
Autant-Lara, *Indrăcitul.*
1948 Franța: N. Vedres, *Paris 1900.*
Statele Unite: Flaherty, *Portret din Louisiana.*
Italia: De Sica, *Hoți de biciclete.*

1949 Franţa: H. Clousot, *Manon.*
J. Tati, *Zi de sărbătoare.*
Anglia: Reed, *Al treilea om.*
1950 Franţa: J. Cocteau, *Orfeu.*
Statele Unite: Wilder, *Bulevardul Amurgului.*
Mexic: Bunuel, *Uitaţii* (Los Olvidados)
1951 Japonia: Kurosawa, *Rashomon.*
1952 Franţa: Clement, *focuri interzise.*
Statele Unite: Chaplin, *Luminile rampei.*
Welles, *Othello.*
1953 Franţa: J. Tati, *Vacanţa domnului Hulot.*
Mexic: Buâuel, *El.*

LISTA ILUSTRAŢIILOR[9]

208x116 cm, colecţie particulară, Paris
14. Georges ROUAULT: *Fată la oglindă,* 1906, 72x55 cm, Muzeul Naţională de Artă Modernă, Paris
15. Henri MATISSE: *Odaliscă în pantalon roşu,* Muzeul Naţional de Artă Modernă, Paris
16. Henri MATISSE: *Natură moartă cu magnolia,* 1941, Muzeul Naţional de Artă Modernă, Paris
17. Henri MATISSE: *Lux, calm şi voluptate*, 1907, 21 Ox 138 cm, Muzeul din Copenhaga
18. Henri MATISSE: *Centaurii cow-boy,* 1945—47, guaşă decupată
19. Marc CHAGALL: *Duminică*, 1926, colecţie particulară, Bremen
20. Marc CHAGALL: *Aniversarea*, 1915, Muzeul Guggenheim, New York
21. Amedeo MODIGLIANI: *Femeie şezînd*, colecţie particulară, Paris
22. Chaim SOUTINE: *Copilul cu jucărie*, 1919, 82x66 cm, colecţie particulară, Geneva
23. Pablo PICASSO: *Uzină la Horta de Ebro*, 1909, ulei pe pînză, 53x60 cm, Muzeul Ermitaj, Leningrad
24. Pablo PICASSO: *Pisica şi pasărea*, 1939, 81 X 100 cm, colecţie particulară
25. Pablo PICASSO: *Cap de taur*, *metamorfoză*, 1943, colecţia artistului
26. Pablo PICASSO: *Femeie pe malul mării*, 1929, 163x129 cm, Muzeul de Artă Modernă din New York
27. Pablo PICASSO: *Arlechin,* 1915, 184x105 cm, Muzeul de Artă Modernă din New York
28. Pablo PICASSO: *Portretul Gertrudei Stein*, 1906, ulei pe pînză, 100x81 cm
29. Georges BRAQUE: *Estaque*, 1908, 73x60, cm colecţie particulară, Berna
30. Georges BRAQUE : *Biliardul*, 1944, 130 X 194 cm, Muzeul Naţional de Artă Modernă, Paris
31. Georges BRAQUE : *Pasărea şi cuibul ei*, 1956, 130 X 173 cm
32. Fernand LÉGER: *Omagiu lui Louis David*, 1949
33. Muzeul Fernand Léger, Biot, 1960
34. Fernand LÉGER: *Mecanicul*, 1920, Muzeul Naţional de Artă Modernă, Paris
35. Georges BRAQUE: *Compotiera*, 1912, colaj, 62x45 cm, colecţie particulară, Londra
36. Juan GRIS: *Micul dejun*, 1910—15, Muzeul Naţional de Artă Modernă, Paris
37. Juan GRIS: *Lampa*, 1914, ulei pe pînză şi colaj, 55x46 cm, colecţie particulară, Paris
38. Leopold SURVAGE: *Compoziţie suprarealistă cu personaje şi peşti*, 1915
39. Robert DELAUNAY: *Turnul Eiffel*, 1910, 196x129 cm,

Muzeul de Artă din Basel

40. Robert DELAUNAY: *Forme circulare nr. 114*, 1912, 131x131 cm, Muzeul de Artă Modernă din New York

41. Roger de LA FRESNAYE: Schiță pentru *Cucerirea aerului*, 1913, 94 X 72 cm, colecție particulară, Paris

42. Jacques VILLON: *Portretul lui Marcel Duchamp*, 1904, 397 gravură

43. Jacques VILLON: *Soldați în mers*, 1913, 65x92 cm, colecție particulară, Paris

44. Julio GONZALEZ: *Femeie pieptănîndu-se*, 1937, 214 cm, fier forjat, colecție particulară, Paris

45. Constantin BRÂNCUŞI: *Pasărea în spațiu*, 1919, bronz

46. Henri LAURENS: *Amphion,* 1937, 55x16 cm

47. Raymond DUCHAMP-VILLON: *Calul*, 1914, 100 cm, bronz, Muzeul Național de Artă Modernă din Paris

48. Frantisek KUPKA: *Țîşnire III*, 1925, ulei pe pînză, 110 X 90 cm, colecție particulară, Paris

49. André DERAIN: *Collioure*, 1905, 60x73 cm, colecție particulară, Paris

50. Albert MARQUET: *Carnaval pe plajă*, 1906, 50x61 cm, colecție particulară, Paris

51. André DUNOYER DE SEGONZAC: *Iarnă în Provența*, 1954, acuarelă, 60x80 cm, colecția artistului

52. Raoul DUFY: *Cîntărirea jocheilor la Chantilly*, colecție particulară, Paris

53. Antoni GAUDI: Catedrala *Sagrada Familia* din Barcelona, 1883—1926

54. Auguste PERRET: Casa din strada Franklin nr. 25, Paris, 1902

55. Frank LLOYD-WRIGHT : Laboratoarele Johnson Wax Company din Racine, Wisconsin, 1930—51

56. Walter GROPIUS: *Bauhaus*-ul din Dessau, 1925—6

57. Gerrit RIETVELD: Casa Schrôder-Rietvel, Utrecht, 1924

58. Mies VAN DER ROHE: Institutul tehnologic din Illinois, 1952-6

59. Gio PONȚI: Turnul Pirelli, Milano, 1958

60. Kenzo TANGE: Centrul Păcii din Hiroşima, 1946—55

61. Oscar NIEMEYER: Catedrala din Brasilia (oraşul a fost construit în perioada 1956—60)

62. LE CORBUSIER: Capela Notre-Dame-du-Haut, Ronchamp, 1950- 55

SUMAR



1. Paul Gauguin: Autoportret

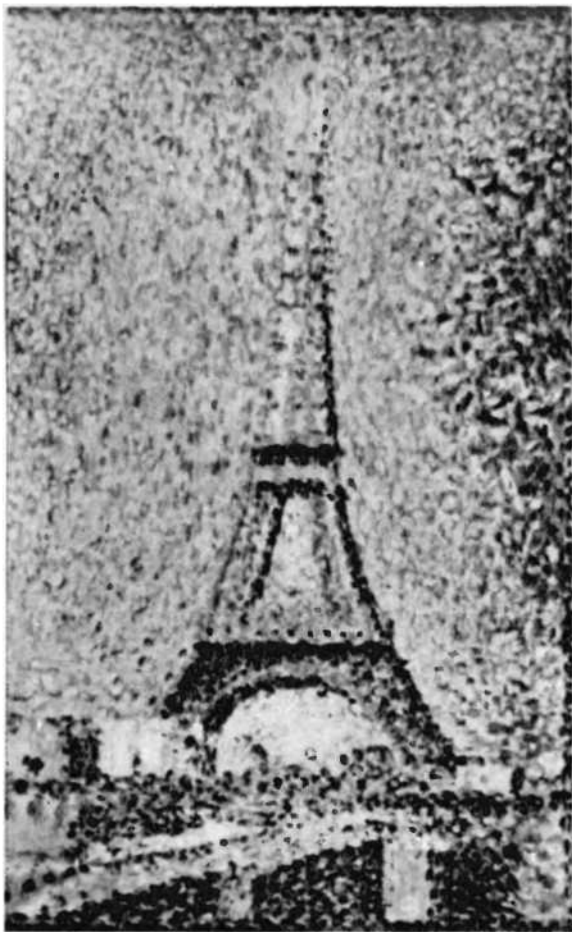


2. **Vincent van Gogh: Lanul galben**

3. Paul Cézanne: Autoportret cu pălărie



3. Paul Cézanne: Autoportret cu pălărie



4. Georges Seurat: Turnul Eiffel



5. Henri de Toulouse-Lautrec: **Jane Avril la Divanul Japonez impreuni cu Edouard Dujardin**



6. **Pierre Bonnard: Femeia cu ciorapi negri**

7. **Pierre Bonnard: Flori**

8. **Odilon Redon: Cap de martir**





% Aristide Maillol



% Aristide Maillol: Tors pentru monumentul lui Blanqui



10. Antoine Bourdelle: Hercule eu arcul
11. Maurice Utrillo: Sacré-Cœur, Montmartre, la 14 iulie



12. Suzanne Valadon: Marie $i Gilberte



13. Georges Rouault: Mica familie
14. Georges Rouault: Fată la oglindă







15. Henri Matisse: Odaliscă în pantalon roşu

16. Henri Matisse: Natură moartă cu magnolia

17. Henri Matisse: Lux, calm şi voluptate

18. Henri Matisse: Centaurii cow-

19. **Marc Chagall: Duminică**

20. **Marc Chagall: Aniversarea**





21. Amedeo Modigliani: Femeie şezînd



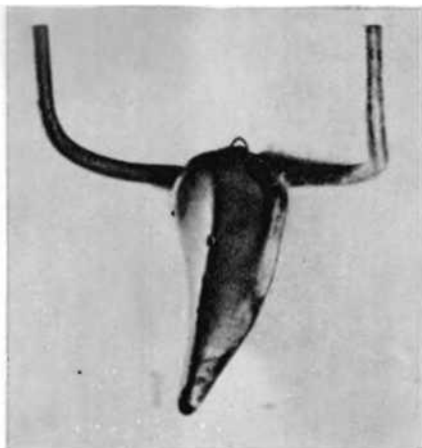
22. **Chaim Soutine: Copilul cu jucărie**



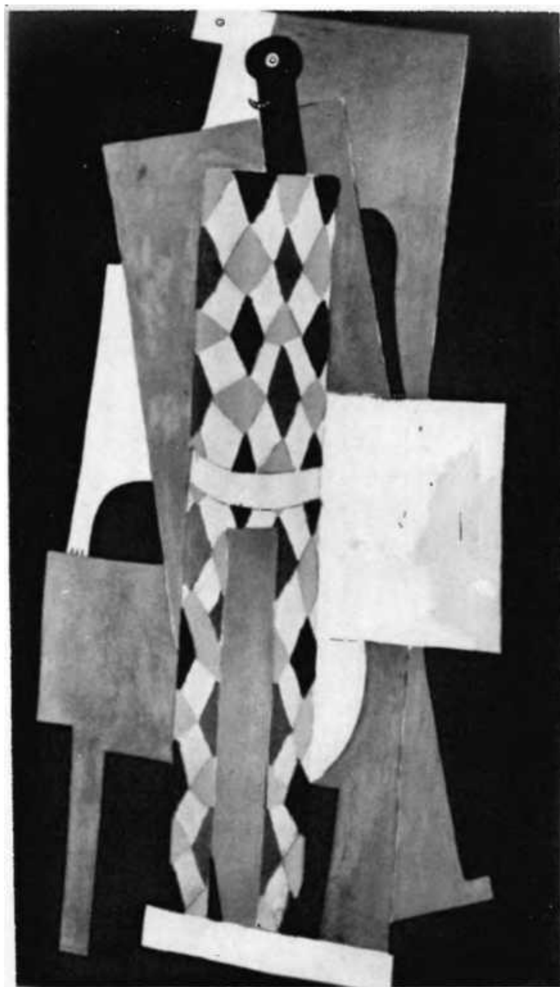
23. **Pablo Picasso:** Uzină la Horta de Ebro

24. **Pablo Picasso:** Pisica și pasărea









25. Pablo Picasso: **Cap de taur, metamorfoză**

26. Pablo Picasso: **Femeie pe malul mării**



27. Pablo Picasso: **Arlechin**

28. Pablo Picasso: **Portretul Gertrudei Stein**



29. Georges Braque: Estaque





30. Georgas Brmqu«: Biliardul

31. Georges Brmque: Pasiraa ?l cuibul ai

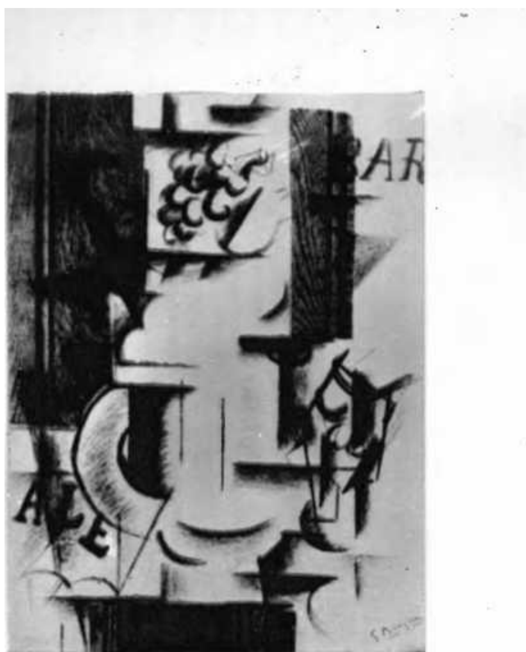
32. Fernand Léger: Omagiu lui Louis David

33. Muzeul Fernand Léger, Biot, 1960

34. Fernand Léger: Mecanicul






AR
ALE

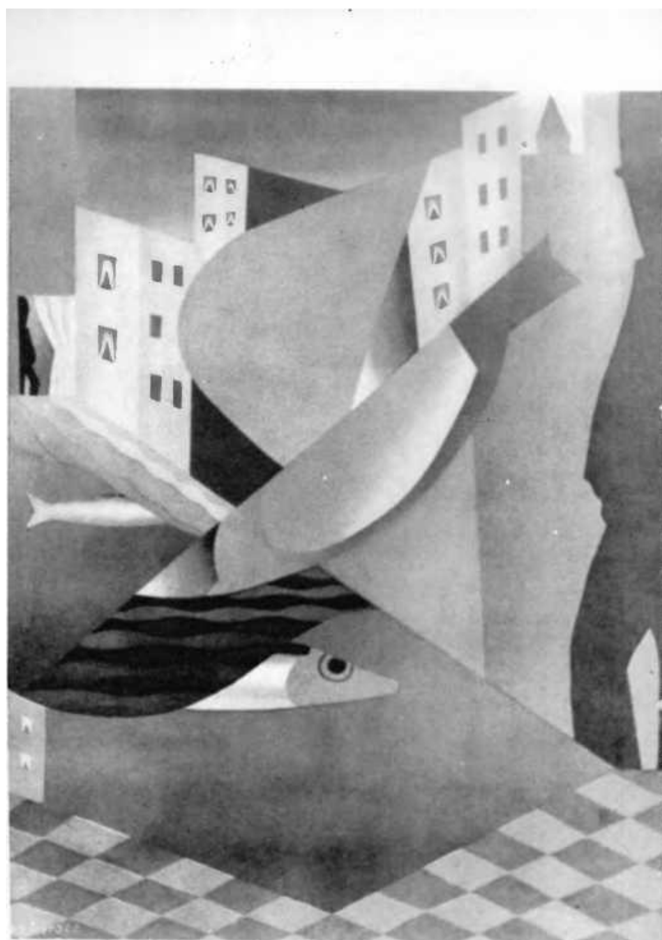

JOURNAL



35. **Georges Breque: Compotier»**

36. **Juen Gris: Micul dejun**

37. **Juen Gris: Lamp»**



38. Leopold Survage: Compoziţie suprarealistă cu personaje şi peşti



39. Robert Delaunay: Turnul Eiffel

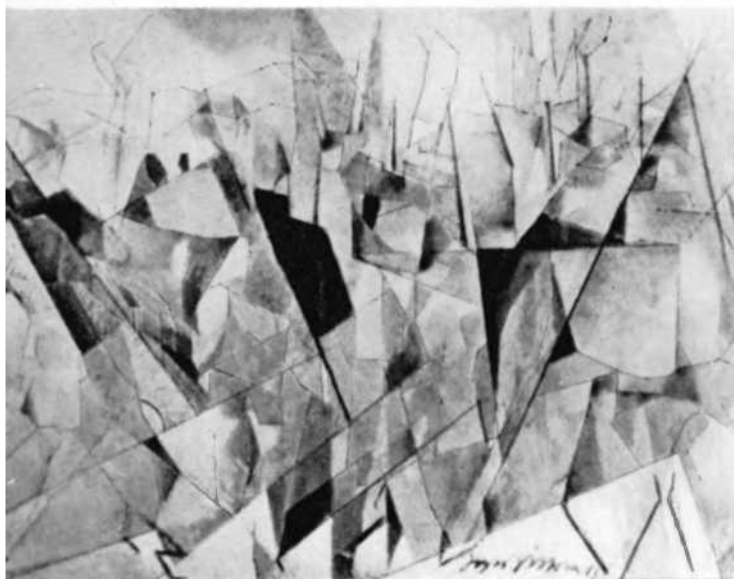


40. Robert Delaunay: Forme circulare nr. 114



41. Roger de la f*resnaye: Schiţă pentru Cucerirea aerului

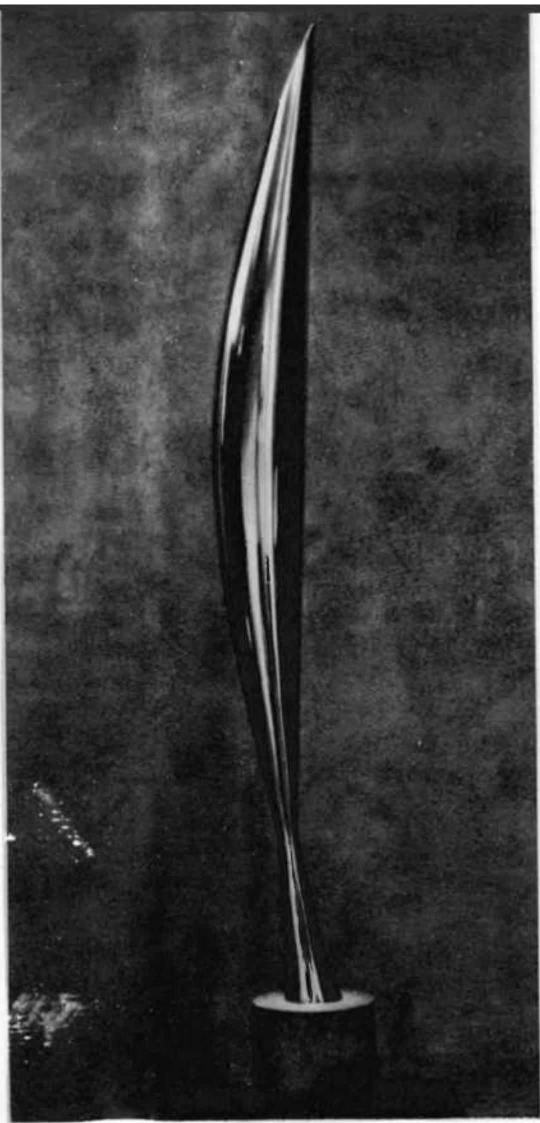




42. **Jacques Villon: Portretul lui Marcel Duchamp**

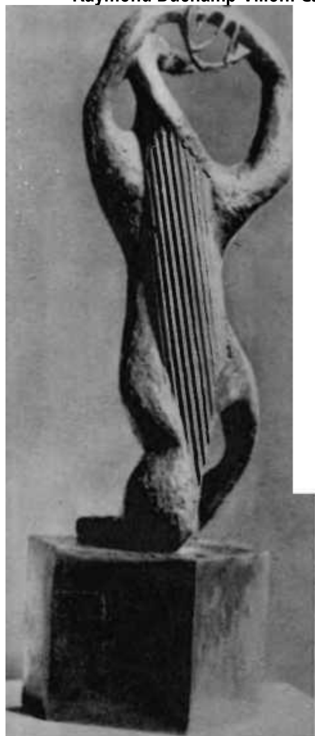
43. **Jacques Villon: Soldaţi în mers**

44. **Julio Gonzalez: Femeie pieptănîndu-se**

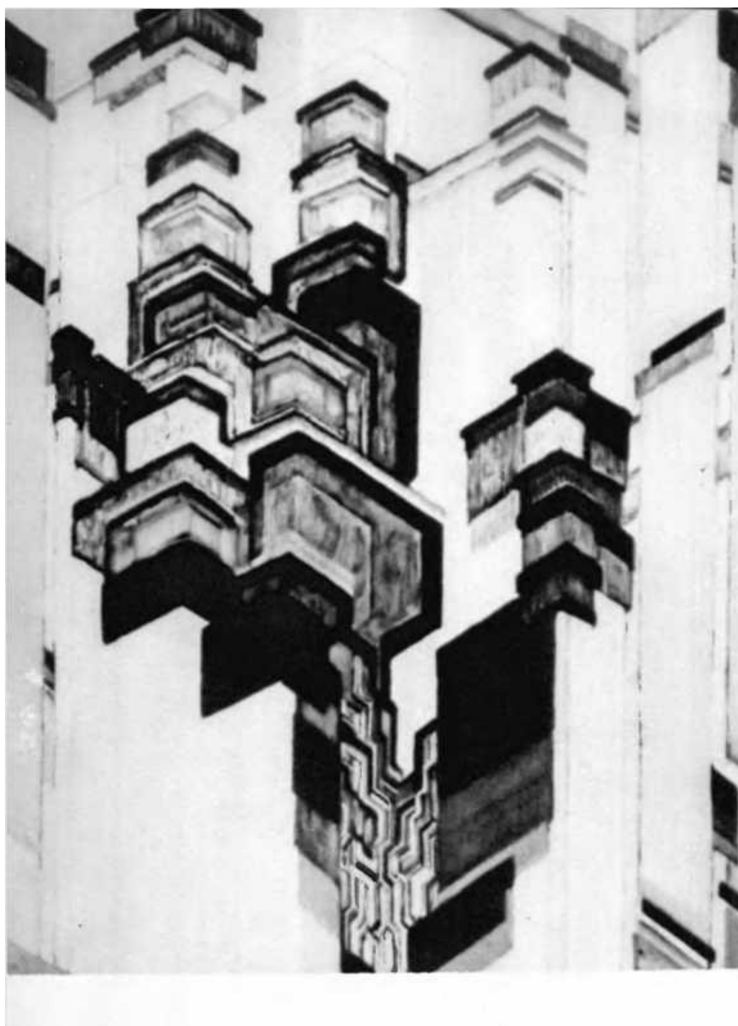


45. **Constantin Brâncuşi:** Pasărea în spaţiu

46. **Henri Laurens:** Amphion
47. **Raymond Duchamp-Villon: Calul**







48. **Frantisek Kupka: Tîşnire lli**

49. **André Derain: Collioure**

50. **Albert Marquet: Carnaval pe plajă**





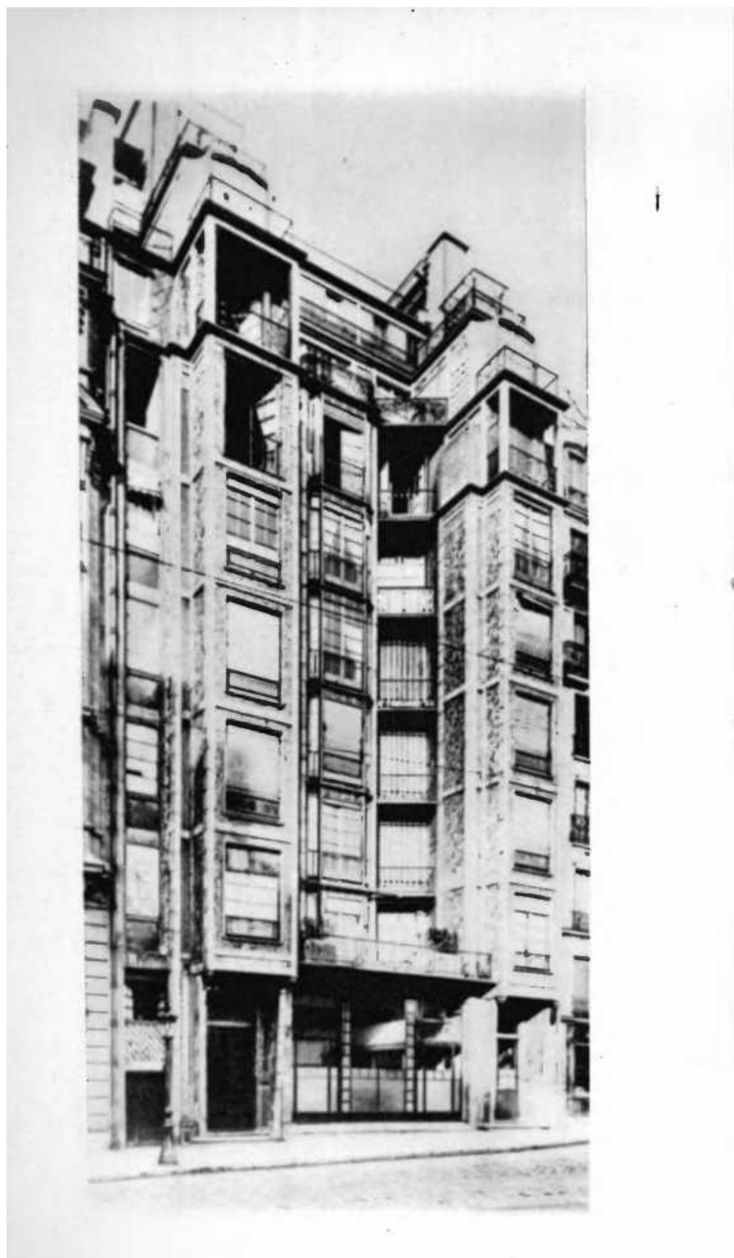




51. André Dunoyer de Segonzac: Iarná în Provenfa

52. Ragul Dufy: Cíntárirea jpcheilor la Chantilly

53. Antoni Gaudl: Catedrala Sagrada Família din Barcelona



58!



51 Auguste Perret: Casa din strada Franklin nr. 25

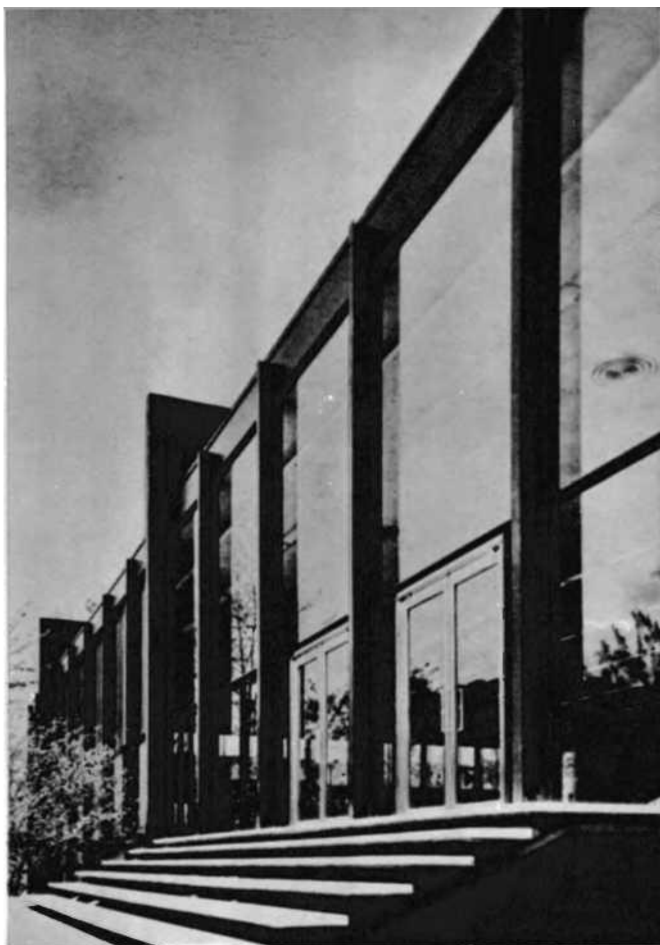
55. Frank Lloyd-Wright: Laboratoarele Johnson Wax Company din

Racine, Wisconsin



56. **Walter Gropius: 8auhauc-ut din Dessau**

57. **Gerrit Rietveld: Caia Sehräder-Rietvel, Utrecht**



58. Mies van der Rohe: Institutul tehnologic din Illinois
59. Gino Ponţi: Turnul Pirelli
60. Oscar Niemeyer: Catedrala din Brasilia

61. Le Corbusier: **Capela Notre-Dame-du-Haut, Ronchamp**





Redactor: IRINA IONESCU Tehnoredactor: ELENA JUCU-MIRESCU

Apărut 1971. Coli de tipar 17. Planşe tipar ina.lt 24. C. Z. pentru *bibliotecile mari 7. C. Z. pentru bibliotecile mici* 7.74/76.



Intrepr. poligrafică „Arta Grafică” Calea Şerban Vodă 133. Bucureşti Republica Socialistă România Comanda Nr. 1732

Vol. I—II, Lei 31

Biblioteca de antiţ

59

Arte şi civilizaţii

It -



panorama artelor plastice contemporane

i



Lucrarea de faţă nu este nici anuar, nici palmares . . . Viziunea adoptată este panoramică ; ea nu reţine decît ceea ce poate contribui la formarea unei icnpresii de ansamblu şi în acelaşi timp la definirea acestui ansamblu. Sîntem încredinţaţi că e tocmai ce trebuie să oferim publicului şi exact ce aşteaptă şi el de la noi. Prin una sau alta dintre manifestările el cele mai senzaţionale, arta modernă nelinişteşte, interesează, incită; dar marea problemă este aceea de a o simţi şi considera ca *fenomen.* **De a înţelege în ce constă acest fenomen şi, în sfîrşit, de a-l situa printre celelalte realităţi ale lumii contemporane şi în relaţie cu ele.**

JEAN CASSOU